Зограф

часопис
за средњовековну
уметност
7



Институт
за историју уметности

Београд
1977

Зограф

Часопис за средњовековну уметност

Број 7, 1976

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Садржај

Чланци

Сведочанства

Изложбе

Књиге

Une longue tradition byzantine
La décoration extérieure des églises

Lydie Hadermann-Misguich

Les fresques extérieures des églises de Moldavie sont, par leur beauté, leur état de conservation et l'agencement de leur décor, uniques en leur genre. Quelles que soient les influences qu'ont subies les artistes moldaves, le mérite leur revient d'avoir étendu les peintures à l'ensemble du bâtiment et de les avoir agencées en un programme cohérent et harmonieux, en grande partie héritier de la tradition byzantine, mais nouveau dans son développement et son ordonnance.

Leur existence même, sur les parois des édifices religieux, a déjà été mise en rapport avec certaines réalisations byzantines — ou para-byzantines — assez tardives comme des peintures de Grèce, de Serbie et de Bulgarie[1]. Ces régions offrent, en effet, dès le XIV[e] siècle un nombre assez important de façades peintes en tout ou en partie.

Mon propos est de rassembler ici une série d'exemples qui montreront, d'une part, l'ancienneté et la relative continuité de la tradition byzantine des peintures extérieures jusques et y compris la période des décors moldaves et, d'autre part, l'existence à partir de l'époque médio-byzantine de programmes relativement élaborés annonçant ceux que développeront les peintres des grands ensembles roumains du XVI[e] siècle.

Un manuscrit de l'abbaye bénédictine de Farfa, actuellement conservé à l'Eton College de Windsor, nous a conservé le souvenir de la décoration en mosaïques exécutée sur la façade de Saint-Pierre de Rome, sous le pape Léon I[er] le Grand (440—461). Le sujet en était apocalyptique: le Christ y était entouré des quatre animaux et escorté des vingt-quatre vieillards[2].

A Poreč, en Istrie, un siècle plus tard, le même genre de sujet a encore été choisi pour orner la façade occidentale de la basilique euphrasienne. Actuellement, quatre figures d'apôtres et les sept chandeliers de l'Apocalypse subsistent dans une version du XIX[e] siècle mais, dans le fronton au-dessus de l'atrium, le Christ apparaissait entre les huit autres apôtres. Il semble que le fronton oriental ait été orné d'une autre théophanie, celle de la Transfiguration[3]. Cette décoration extérieure à l'est paraît exceptionnelle pour l'époque, dans l'état de notre information. Parmi les exemples paléochrétiens de façades occidentales décorées, on peut encore mentionner celles de Saint-Laurent de Cesarea et de Saint-Probus de Ravenne[4].

En Italie, la pratique des façades peintes, en mosaïques ou à fresque, a connu une certaine vogue à l'époque romane; bien que plusieurs soient byzantinisantes, il s'agit probablement là d'une tradition locale remontant à l'époque paléochrétienne. Souvent le décor est limité au porche ou au fronton occidental. On peut, parmi bien d'autres, citer celui de S. Angelo in Formis, de Sta Maria in Trastevere de Rome et de S. Frediano de Lucques (XII[e] et XIII[e] siècles)[5].

Dans le monde byzantin, on trouve des témoins de la même coutume dès le X[e] siècle mais ceux-ci sont généralement mal conservés et très fragmentaires. Nous verrons néanmoins que les peintures extérieures ont pu couvrir de grandes surfaces et n'être pas uniquement limitées à la façade occidentale.

Il est particulièrement intéressant de noter que la pratique des décors extérieurs est attestée à Constantinople même. L'ambassadeur Ruy Gonzalez de Clavijo, qui représentait Henry III, roi de Castille et de Leon, auprès de Tamerlan, écrivit au sujet du sanctuaire de la Vierge Peribleptos: „. . . à l'entrée de cette église, se voit une cour avec cyprès, noyers, ormeaux et beaucoup d'autres arbres, et le corps de l'élgise, *du côté du dehors*, est completement orné d'images et de figures de toutes sortes, riches et artistiquement travaillées d'or, d'azur et autres couleurs"[6]. Cette description date de 1402; elle ne précise pas l'époque des peintures, très vraisemblablement des mosaïques, mais l'on peut rappeler que cette fondation de Romain III Argyre, érigée entre 1030 et 1034, fut spécialement fastueuse[7].

Le monastère d'Hosios Loukas, en Phocide, présente grâce aux travaux de M. Stikas, un exemple fort ancien de décor extérieur. Il se situait à l'extrémité sud de la façade occidentale de l'église de Sainte-Barbe (l'actuelle Panaghia) et se trouve aujourd'hui dans le croisillon nord du Catholicon. L'archange Michel y promettait son aide à Josué; il en subsiste des fragments de la figure de l'archange et l'image de Josué. Cette peinture doit dater de la fin du X[e] siècle ou du tout début du XI[e]; comme beaucoup de représentations situées à l'entrée des sanctuaires, elle a pu avoir une valeur prophylactique[7 bis].

[1] M. Grabar est un des premiers à s'être penché sur ce problème: A. Grabar, *L'origine des façades peintes des églises moldaves*, dans les *Mélanges Nicolas Iorga*, Paris 1932; repris dans *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, II, Paris, Collège de France, 1968, pp. 903—910; voir aussi Idem, *L'art du moyen âge en Europe orientale*, Paris, Albin Michel, 1968 (L'Art dans le Monde), pp. 112—114. Parmi les nombreuses publications traitant des rapports entre les peintures moldaves et l'art byzantin, voir spécialement l'ouvrage récent de M. I. D. Stefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Bucarest, Meridiane, 1973.

[2] G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome, Istituto poligrafico dèllo Stato, 1967, pp. 126—127.

[3] On trouvera une bonne bibliographie sur les mosaïques de Poreč dans G. Bovini, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, 2 vol., Bologne, Pàtron, 1974 (Archeologia cristiana), I, pp. 93—96; pour les mosaïques extérieures: I, pp. 43—44; II, figg. 30—33.

[4] *Ibidem*, p. 43.

[5] O. Morisani, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Naples, Di Moro, pll. 1, 2; W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries*, Londres, Thames and Hudson, 1967, figg. 139—147; H. Decker, *L'art roman en Italie*, Paris, Braun, 1958, pl. 49.

[6] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, 1[ère] partie, III, *Les églises et les monastères*, Paris, Publications de l'Institut français d'études byzantines, 1953, p. 229.

[7] *Ibidem*, p. 227.

[7 bis] E. G. Stikas, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς ῾Οσίου Λουκᾶ Φωκίδος, Athènes, Société Archéologique, 1970, pp. 174-8 (pll. en couleurs A et B), texte français pp. 260—261; Idem,



Fig. 1. Ohrid, Sainte-Sophie, dessin du Sacrifice d'Abraham de la façade du narthex, XII[e]—XIII[e] s.

A Sainte-Sophie d'Ohrid, le mur extérieur du narthex, actuellement englobé dans l'exonarthex du XIV[e] siècle, montre encore des fragments de fresques. La seule scène relativement bien conservée est un véhément sacrifice d'Abraham peint sur fond bleu dans un paysage de rochers tabulaires très stylisés (fig. 1). Il s'agit vraisemblablement d'une oeuvre tardo-comnène ou se situant dans le prolongement du style du XII[e] siècle[8] Le sujet est à mettre en rapport avec le thème de l'histoire d'Abraham développé au XI[e] siècle dans les fresques du bêma de Sainte-Sophie.

A l'époque médio-byzantine encore, peut-être dans la seconde moitié du XII[e] siècle, la façade occidentale des Saints-Anargyres de Castoria a été en partie recouverte d'une décoration à la fresque appliquée sur l'ornementation céramoplastique originale du XI[e] siècle[9]. Ce décor occupe des emplacements qui s'y prêtent particulièrement comme la lunette au-dessus de la porte et les deux niches à fond plat et double archivolte situées à gauche et à droite de celle-ci. Il se poursuit également sur le mur plan lui-même, tout autour de l'entrée à laquelle il donne une allure monumentale. Un panneau, accolé à la niche de droite et dont le sujet est indéchiffrable, montre néanmoins que ce programme ne se limitait pas uniquement aux endroits „névralgiques" de la façade. Les sujets choisis sont des saints en présence du Christ et de la Vierge. Divers ornements encadrent ces icones monumentales exécutées sur fond bleu.

Dans la lunette au-dessus de l'entrée figure, comme il est de coutume dans les narthex et ultérieurement sur les façades extérieures, l'image des titulaires de l'église, c'est-à-dire les saints Cosme et Damien au-dessus desquels il semble que le Christ apparaisse dans un segment de ciel. De part et d'autre de ce tympan, dans deux panneaux carrés appliqués sur la façade originale, deux personnages se tournent vers la lunette centrale. Il s'agit de la Vierge et probablement de Jean-Baptiste qui formeraient ainsi une Déisis. Les figures de Pierre et de Paul flanquent l'entrée dans de grands panneaux verticaux; on peut rappeler à ce propos que c'était déjà le cas à Saint-Pierre de Rome où les images des princes des apôtres étaient sculptées près de la porte centrale[10]. Dans les niches déjà

Ο Κτίτωρ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς ʽΟσίου Λουκᾶ, Athènes, Société Archéologique, 1974, pp. 103—127 (nombreuses illustrations et reconstitution de la façade p. 108, fig. 24), texte fr. pp. 144—145.

[8] V. J. Djurić, *The Church of St Sophia in Ohrid*, Belgrade, Jugoslavija, 1963, p. IX; P. Miljković-Pepek, *Matériaux sur l'art macédonien du moyen-âge*, III, *Les fresques du naos et du narthex de Ste-Sophie d'Ohrid, Patrimoine culturel et historique dans la R.S. de Macédoine*, LIX, *Patrimoine culturel* III, Skopje 1966, I, pp. 25, 28.

[9] A. K. Orlandos, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, Οἱ Ἅγιοι Ἀνάργυροι, dans Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς ʽΕλλάδος IV, 1938, pp. 10—60; pp. 25—26. Le dessin de la page 14 ne correspond tout à fait ni à la description de l'auteur, ni à celle qui figure ici et présente l'état actuel de la façade.

[10] G. Bovini, *Edifici cristiani di culto d'età costantiniana a Roma*, Bologne, Pàtron, 1968, p. 379.

mentionnées, se trouvent, à gauche Nicolas, vers lequel se dirigent de petites effigies du Christ tenant l'Evangile et de Marie remettant au saint son omophorion et, à droite, de nouveau Cosme et Damien, couronnés par le Christ.

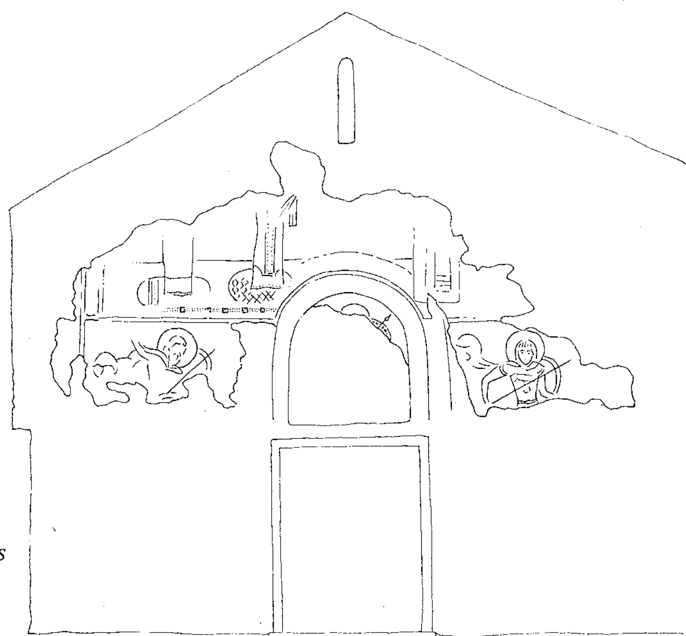


Fig. 2. Kurbinovo, Saint-Georges, dessin des fragments de fresques de la façade occidentale, 1191

Il serait difficile de dater ces peintures d'après leur style car elles sont assez usées mais M. Orlandos a retrouvé un graffito de 1198 qui leur donnerait un *terminus ante quem*[11]. Cette date s'accorde avec celle de la plupart des peintures intérieures des Saints-Anargyres: vers 1180[12]. Il faut toutefois noter que les croix grecques du polystavrion de Nicolas, dont les espacements déterminent des croix blanches de même taille, sont courantes à l'époque des Paléologues alors qu'au XII[e] siècle, et même encore au XIII[e], on voit surtout des croix latines, souvent inscrites dans un rectangle que délimitent quatre équerres[13].

A Castoria, d'autres églises encore présentent des restes de décor extérieur. Nous parlerons plus loin des Taxiarques. Parmi les monuments plus anciens, il faut citer Saint-Nicolas Kasnitsi où, comme aux Saints-Anargyres, le décor céramoplastique a été, à un moment, caché en partie par des fresques. Il n'en reste plus aujourd'hui que de misérables fragments où aucun sujet n'est visible mais il est intéressant de relever que ces traces de peintures figurent sur les murs est et nord.

L'église Saint-Georges de Kurbinovo, en Macédoine yougoslave, conserve encore des fresques sur trois de ses quatre murs extérieurs. Elles ont fort souffert et sont même largement détruites ou détériorées mais il en subsiste néanmoins assez pour pouvoir reconstituer leur programme. Aucune inscription ne date ces oeuvres; l'examen que j'ai eu l'occasion d'en faire m'a conduite à les considérer, pour la plupart, comme contemporaines des peintures intérieures, c'est-à-dire de 1191[14]. Si cette hypothèse est exacte, nous aurions là le plus ancien témoin d'un décor extérieur relativement élaboré se substituant à un décor de narthex. En effet, comme cela a déjà été plusieurs fois signalé, les programmes des peintures extérieures ultérieures, et même encore ceux des fresques moldaves, seront, en grande partie, des substituts ou des développements des programmes de narthex.

[11] A.K. Orlandos, *op. cit.*, pp. 58—59.

[12] Je me rallie à la datation déjà proposée par M. Lazarev en 1961: V. Lazarev, *Živopis XI—XII vekov v Makedonii* dans *Actes du XII[e] Congrès international d'Etudes byzantines (Ohrid 10—16 sept. 1961)*, Belgrade 1963, I, p. 129.

[13] C'est notamment le cas à Nerezi, à Bačkovo et à Kurbinovo; ce l'est encore à Sopoćani.

[14] L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII[e] siècle*, Bruxelles, Editions de Byzantion, 1975, pp. 267—289.

A Kurbinovo, comme aux Saints-Anargyres de Castoria, on trouve, à l'extérieur de l'édifice, plusieurs images des saints protecteurs du monument mais sous des formes beaucoup plus diversifiées; en outre, un portrait collectif y est joint (fig. 2). Les fresques sont exécutées sur fond bleu dans les lunettes, sur fond ocre sur les parois. Les sujets figurés constituent le second décor extérieur; le premier, encore partiellement visible près de la porte occidentale, imitait en peinture une ornementation céramoplastique.

Dans cette église, consacrée à Saint-Georges, un culte spécial semble avoir été réservé aux principaux saints militaires puisque de part et d'autre de la lunette de l'entrée, où se trouvait l'effigie du titulaire en cavalier et triomphateur, se voient encore les saints Théodore et Démétrius (fig. 3) également figurés à cheval et la lance dressée. Ces images suivent une iconographie nouvelle inaugurée pour saint Georges au XII[e] siècle; elles se distinguent du type traditionnel du saint cavalier terrassant son ennemi[15]. A l'intéreur de l'église, au-dessus de l'ancienne porte nord, ce dernier type a été repris pour une représentation équestre de saint Démétrius qui daterait des XVI[e]—XVII[e] siècles[16].

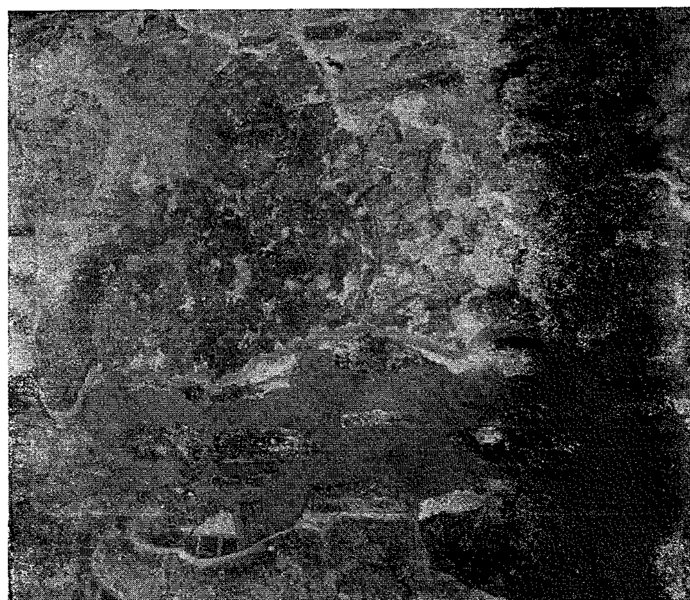
A Kurbinovo, l'image du titulaire apparaît encore plusieurs fois dans les peintures extérieures du mur sud: d'abord dans une Déisis que je pense être du XII[e] siècle et qui figure dans la lunette au-dessus de la porte; ensuite, dans un cycle hagiographique à plus petite échelle qui a été identifié par M. Miljković-Pepek et daté, par lui, du XIV[e] siècle[17]. La Déisis avec le titulaire deviendra assez courante comme thème décorant les lunettes des entrées mais elle est encore exceptionnelle au XII[e] siècle.

[15] J. Myslivec, *Saint Georges dans l'art chrétien oriental*, dans *Byzantinoslavica*, V, 1933-34, pp. 304—375; pp. 374—375.

[16] R. Ljubinković, *Stara crkva sela Kurbinova*, dans *Starinar*, XV, 1940, p. 123; L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, fig. 74.

[17] M. Miljković-Pepek a présenté ces peintures au Congrès de Bucarest en 1971; voir aussi P. Miljković-Pepek, *Les monuments nouvellement découverts dans l'architecture et dans la peinture en Macédoine du XI[e] au XIV[e] siècle*, dans *Patrimoine culturel et historique dans la R. S. de Macédoine*, XII, *Patrimoine culturel V*, Skopje 1973, pp. 5—18 p. 10, fig. 34, pp. 7, 16. L'existence, à cet endroit, d'un cycle de la vie de saint Georges au XII[e] siècle n'aurait pas été impossible si l'on se base sur des exemples comme les narthex de Djurdjevi Stupovi et de Nerezi où figurent des scènes de la vie des titulaires.

Fig. 3. Kurbinovo, Saint-Georges, saint Démétrius à cheval, façade occidentale, 1191



Les protecteurs „terrestres" de l'église de Kurbinovo — au sens le plus large du terme — paraissent également avoir été figurés à l'extérieur du monument. C'est en effet ainsi que l'on peut interpréter, me semble-t-il, le portrait collectif peint sur le fronton de la façade occidentale, au dessus des trois images qui, à l'origine, constituaient une frise de saints cavaliers. Dans ces figures mutilées et délavées, on peut encore reconnaître à gauche deux personnages en costume impérial debout sur de luxueux marchepieds rembourrés et brodés et, à droite, une figure en vêtements clairs. Il est difficile de donner une fonction exacte à ce groupe mais il faut peut-être y voir les portraits du fondateur de l'église (noble? ecclésiastique?) et ceux des princes impériaux dont la protection a pu être effective (don?) ou symbolique. Nous verrons qu'à la Mavriotissa de Castoria et à Saint-Nicolas Bolnički d'Ohrid des souverains ont été représentés de façon semblable en tant que donateurs ou associés au fondateur.

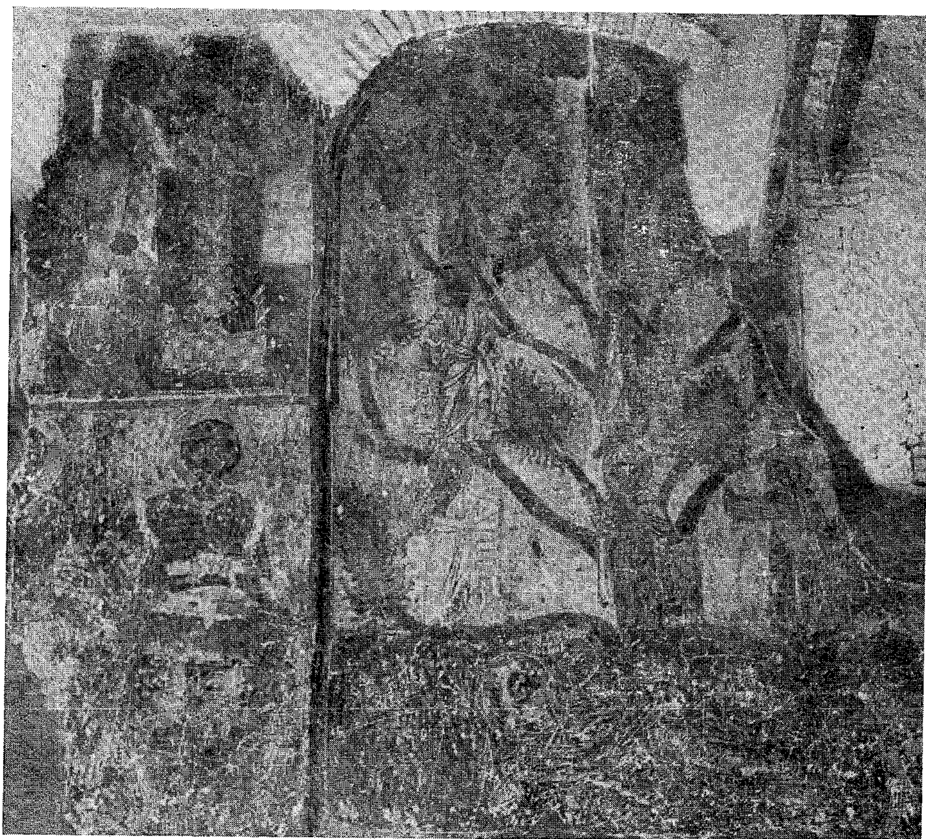


Fig. 4. Castoria, Panaghia Mavriotissa, décor extérieur du mur sud, 1259 (?) (d'après Moutsopoulos)

Du décor de la façade nord de Saint-Georges de Kurbinovo, il ne subsiste plus que la bordure ornementée de la lunette surmontant la porte. Les motifs choisis (frise de quatre-feuilles et coeur formé de palmes), leur dessin et leurs coloris établissent une étroite parenté avec les ornements peints à l'intérieur de l'église. Ils constituent un argument important pour la datation au XII^{e} siècle des fresques extérieures.

Après celui de Kurbinovo, le décor extérieur de la Mavriotissa de Castoria est un des plus élaborés parmi ceux qui sont antérieurs au XIV^{e} siècle. Il se situe sur le mur sud du narthex et est perpendiculaire à un autre ensemble de fresques en plein air: celui qui orne la façade occidentale de la chapelle attenante de Saint-Jean Théologien datant de 1522.[18] Le premier décor est actuellement fragmentaire; il n'en est pas moins d'un grand intérêt.

Dans une lunette, figure a Vierge à l'Enfant, c'est-à-dire la titulaire de l'église. Elle se trouvait autrefois au-dessus d'une des entrées. Les fresques qui existaient à droite de cette image ont été détruites lors de la construction de la chapelle Saint-Jean mais de celles de gauche il reste trois fragments. Les deux premiers, à l'ouest, montrent deux saints en pied. Le troisième, le plus grand, est proche de l'image de Marie; il se situe en partie dans une des vastes niches aveugles et cintrées qui ornaient l'architecture originale du bâtiment (fig. 4). On peut encore y voir, dans la niche, un important et bel arbre de Jessé; à gauche de celui-ci deux personnages en costume impérial au-dessus des images frontales de Démétrius et de Georges; à droite, un saint en pied. M. Pelekanidis a daté ces fresques du XI^{e} siècle en identifiant les deux souverains (que désignent partiellement des inscriptions) comme Alexis I^{er} Comnène et son fils Jean[19], tandis que M. Moutsopoulos y verrait des oeuvres du XIII^{e} siècle, et même plus précisément de 1259, en considérant que les personnages représentés sont Michel VIII Paléologue et son frère Jean Comnène qui fut alors maître de Castoria[20]. Je me rallie à cette dernière hypothèse que peuvent corroborer la titulature, le style des peintures (dans la tradition tardo-comnène) et un graffito de 1265.

Les deux souverains, qui tiennent respectivement un rouleau fermé et une bourse rouge (ou l'*akakia*?), seraient représentés à cause d'un présent fait à l'église, peut-être comme donateurs des peintures extérieures.

L'arbre de Jessé a, dans ces fresques de la Mavriotissa, une ampleur qui annonce le développement que prendra ce thème messianique sur les façades roumaines, notamment sur le mur sud de Voroneţ[21].

A partir du XIV^{e} siècle, les églises peintes extérieurement deviennent plus fréquentes dans le monde byzantin et dans les régions dépendant culturellement de Byzance. M. Grabar a spécialement noté la chose pour la Serbie et plus particulièrement pour la patriarchie de Peć dans laquelle il verrait peut-être la source d'inspiration des décors moldaves[22]. Il semble que le phénomène soit plus général et qu'il s'agisse du développement d'une pratique attestée depuis des siècles mais qui prend de nouvelles dimensions avec la multiplication des images peintes se répandant dans les narthex, dans les exonarthex alors de mode ainsi que sur les façades. La plupart des thèmes traités à ce moment avaient déjà fait leur apparition sur les façades antérieures. La Déisis reste par excellence — avec l'image du titulaire — le sujet figuré au-dessus de la porte d'entrée.

A Ohrid, l'église Saint-Nicolas Bolnički conserve sur le mur extérieur sud un portrait collectif particulièrement développé; il se répartit autour d'une image du titulaire de l'église, saint Nicolas, qui est aussi le patron du donateur, l'archevêque d'Ohrid. Celui-ci figure à gauche de la série, tourné vers son saint patron tandis que Dušan, le futur empereur, sa femme Hélène, leur fils Uroš, saint Sava et saint Siméon continuent la frise, à droite. Le Christ en gloire bénit Dušan et Hélène. Cette image, dont les personnages sont identifiés par une inscription, se situe entre 1335-6 et 1346[23]. On peut lui donner comme lointain antécédent la composition du mur occidental de Kurbinovo, examinée plus haut.

---

[18] N. K. Moutsopoulos, Καστορία, Παναγία ἡ Μαυριώτισσα Athènes, Φίλοι Βυζαντινῶν Μνημείων καὶ Ἀρχαιοτήτων Νομοῦ Καστορίας, 1967, pl. 5.

[19] St. Pelekanidis, Καστορία, I, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι Salonique, Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, 1953, pl. 86b.

[20] N. K. Moutsopoulos, *op. cit.*, pp. 33—34, 53—55, p. 82 (texte anglais).

[21] M. A. Musicescu et S. Ulea, *Voroneţ*, Bucarest, Meridiane, 1969, figg. 29—34.

[22] A. Grabar, *L'origine des façades peintes . . .*, pp. 909—910.

[23] Pour la bibliographie sur cette église et pour sa datation, cf. P. Miljković-Pepek, *Sur la datation des fresques dans l'église de Saint-Nicolas l'Hospitalier d'Ohrid,* dans *Zbornik Svetozara Radojčića,* Belgrade 1969, pp. 197—201.

Les donateurs apparaissent également sur la façade occidentale de l'église de la Vierge à Maligrad, en Albanie, ainsi que sur le mur sud de la petite église de Sainte-Marina près de Karloukovo, en Bulgarie, toujours au XIVe siècle, tandis qu'aux Taxiarques de Castoria, un siècle plus tard, on trouve, encore sur la façade méridionale, toute une série de panneaux votifs dans lesquels des hommes, des femmes et des enfants se recommandent à Dieu ou à la Vierge qui les bénissent[24].

Dans ces derniers monuments, les saints titulaires figurent traditionnellement sur la façade occidentale. On peut noter que les grandes figures de Michel et de Gabriel qui ornent le mur ouest des Taxiarques se trouvent également à Sainte-Marina; leur fonction n'est donc pas uniquement celle de titulaires mais aussi de gardiens de l'entrée du sanctuaire.

La façade ouest de Sainte Marina — qui est entièrement peinte — présente encore comme images particulièrement intéressantes celles de la Philoxénie d'Abraham et du Sacrifice de son fils. Ce thème, nous l'avons vu, avait déjà été traité à l'extérieur du narthex de Sainte-Sophie d'Ohrid, probablement à l'époque médio-byzantine.

Nombreux sont encore les sujets qui furent choisis pour décorer l'extérieur des églises. Mentionnons les saints cavaliers Georges, Démétrius et Mercure, Daniel dans la fosse aux lions, à Dragalevci, en Bulgarie, après 1476[25], ou encore Elie nourri par le corbeau et l'histoire de Jean-Baptiste sur la façade de la Koumbelidiki de Castoria. La vie du Prodrome, la danse de Salomé et le Festin d'Hérode s'y déploient devant un fond d'architectures d'esprit tout à fait paléologue (fig. 5). Une inscription date l'ensemble de 1495-6[26]. Cette façade est une des plus jolies qui nous soient parvenues de l'ancien domaine byzantin. La fraîcheur des couleurs et la continuité de la surface picturale font nettement pressentir le caractère des églises de Moldavie.



Fig. 6. Monastère de Théraponte, Eglise de la Nativité de la Vierge, cette scène représentée par Denys sur la façade occidentale, 1500-02

Il semble que dans son héritage byzantin, l'art russe ait trouvé la tradition des décorations extérieures. Les exemples en sont rares mais il me paraît significatif que l'un des plus beaux soit l'oeuvre de Denys. Je pense aux peintures du portail occidental de l'église de la Nativité de la Vierge, au monastère de Théraponte[27]. A côté des images courantes de Michel, de Gabriel et de la Déisis, figure celle de la Vierge dite du signe, la Platytera byzantine, tandis qu'une remarquable Nativité de Marie rappelle la dédicace de l'église (fig. 6). L'esprit de ces peintures est très grec et l'on peut supposer que leur situation doit également son origine à la culture byzantine.

Avec ces dernières fresques, qui datent de 1500-02, nous avons à peu près atteint l'époque des décors extérieurs moldaves. La tradition des façades peintes perdurera en dehors de la Roumanie. Nous avons eu l'occasion de voir qu'a la Mavriotissa de Castoria, en 1522, la façade occidentale de Saint-Jean Théologien fut entièrement recouverte de peintures disposées ainsi perpendiculairement au décor extérieur du XIIIe siècle. De nombreux autres cas pourraient être cités.

Du choix d'exemples présentés ici, il se dégage, d'une part, la grande étendue des décors extérieurs dans le temps comme dans l'espace; d'autre part, la variété des sujets traités sur les façades. Un inventaire systématique de ceux-ci serait d'ailleurs très fructueux car si l'on trouve dans les monographies des mentions relativement nombreuses de peintures extérieures, elles restent en général isolées et, par conséquent, mal connues.

La plupart des thèmes figurés à l'extérieur sont liés à l'idée d'entrée dans le sanctuaire; ils sont donc semblables ou identiques à ceux qui sont représentés



Fig. 5. Castoria, Panaghia Koumbelidiki, façade occidentale, 1495 6.

---

[24] A. Stransky, *Remarques sur la peinture du Moyen âge en Bulgarie, en Grèce et en Albanie*, dans les *Actes du IVe Congrès International des Etudes byzantines, Sofia sept. 1934*, Sofia 1936, pp. 36—47; pp. 41—42; D. Panaiotova, *Peintures murales bulgares du XIVe siècle*, Sofia, Editions en langues étrangères, 1966, pp. 20—33, pl. 1; A.K. Orlandos, Ὁ Ταξιάρχης τῆς Μητροπόλεως, dans Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, IV, 1938, pp. 61—106; fig. 44 p. 64; pp. 99 ss.

[25] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, Paul Geuthner, 1928, pp. 298—301; pl. LIb.

[26] A.K. Orlandos, Ἡ Κουμπελίδικη, dans Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, IV, 1938, pp. 125 — 136; pp. 134 — 135.

[27] J. Blankoff, *L'art de Dionisij et les fresques du monastère Ferapontov*, dans l'*Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves*, XIX, 1968, pp. 599—616. Je remercie M. Blankoff qui a eu l'amabilité de me procurer la photographie de la Nativité de Marie, reproduite ici.

dans les narthex: Déisis, images des saints titulaires ou protecteurs de l'église, épisodes de leur vie, portraits de donateurs, etc... A côté de ces sujets plus ou moins traditionnels, on en trouve d'autres moins fréquents mais qui connaîtront un succès particulier sur les façades moldaves; c'est, par exemple, le cas pour les saints cavaliers ou pour l'arbre de Jessé. Enfin, très souvent un épisode de l'Ancien Testament apparaît sur la façade occidentale; il est en général choisi parmi ceux que l'on considère comme une préfiguration du Nouveau Testament et plus particulièrement comme un symbole de résurrection, que ce soit celle du Christ ou de l'humanité: Daniel dans la fosse aux lions, les trois Hébreux dans la fournaise, le sacrifice d'Abraham, etc. Ces scènes, spécialement la dernière, peuvent avoir une signification liturgique; en outre, le héros paléotestamentaire est souvent, lui, une figure du Christ. On doit encore noter que Michel et Gabriel, Jean-Baptiste, Elie, les trois saints jeunes gens, Daniel, Pierre et Paul, c'est-à-dire les personnages les plus souvent représentés en dehors des titulaires des monuments, sont aussi parmi les premiers cités dans la hiérarchie conçue par l'Eglise et reprise, notamment, dans l'office de la prothèse.

En Moldavie, au XVI^e siècle, non seulement les artistes étendront les peintures à toutes les façades du bâtiment mais, surtout, en décorant le chevet (ce qui semble avoir été presque inconnu dans le monde byzantin) et en conservant à l'abside son caractère spé-cifique, ils développeront de manière unique et gran-diose l'aspect liturgique du décor extérieur par le déploiement, en plusieurs registres et sur les trois absides, d'une très vaste Déisis. En outre, alors que nous avons pu constater une grande variété dans le choix et la disposition des sujets peints sur les façades antérieures, ils rationaliseront et systématiseront les programmes dans lesquels, en plus de la Déisis litur-gique, les thèmes principaux sont l'Arbre de Jessé, l'Acathiste, le Jugement dernier[28], les scènes du Méno-loge et les saints cavaliers. Des allusions politiques peuvent y être incluses.

Entre les programmes extérieurs byzantins, ou d'inspiration byzantine, et les programmes moldaves, il semble qu'il ait existé une différence comparable à celle qui sépare les programmes intérieurs pré-icono-clastes des décors post-iconoclastes: à la liberté relative des premiers, s'est substituée une ordonnance hiérar-chisée et claire qui en assure la compréhension et en intensifie le message.

---

[28] Il est intéressant de noter qu'un Jugement dernier „d'inspiration et de style byzantins" figurait déjà au XIV[e] siecle *à l'extérieur* de l'église de Crişcior, en Transylvanie (I. D. Stefănescu, *Relations artistiques roumano-byzantines. Aperçu général*, dans les *Actes du XIV[e] Congrès International des Etudes byzantines, Bucarest 1971*, Bucarest 1974, pp. 497—508; p. 499).

Белешка о начину рада византијских клесара у XI веку

Војислав Кораћ

Грађење у опеци или мешаном материјалу, опеци и камену, једно је од сталних својстава византијске архитектуре. Грађевине које су на ужем византијском подручју сазидане искључиво од камена одиста су ретке.[1] Ова чињеница условила је стварање особене геометрије архитектонских облика и обојености спољних површина. Меким, слободним цртежом волумена и структуре и топлим фасадама, права дела византијске архитектуре увек су била контраст каменим здањима, оштрих обриса и чврсто затворених облика. Међутим, као што је добро познато, занатски високо усавршен рад у камену ипак је био истрајан пратилац византијског градитељства. Клесарима је, по правилу, поверавана израда најосетљивијих делова: стубова, са стопама и капителима, оквира врата, понекад и прозора, венаца, комада сталног намештаја, у скупоценим грађевинама и унутрашњих оплата зидова, а у извесним случајевима и делимична облагања фасада. Иако у општем изгледу подређен целини, клесан камени облик је у византијској архитектури важан структурални, тематски и ликовни чинилац. Његова израда тражила је и знање и вештину. Тако су се, из начина рада, у византијској архитектури издвојила два заната: зидарски у ужем смислу речи и каменарско-клесарски. Други је био носилац рада на архитектонском украсу. Тек у позним временима, из различитих разлога, и то у обради фасада, важну улогу добија рељефни украс од печене земље.

Широк је био распон клесарских послова: од израде геометријских или геометризованих облика архитектонских појединости, преко рељефа и високо углачаних површина зидних облога, до камених интарзија које су нашле прави израз у особеним мозаичким подовима у средњем и позном византијском раздобљу.[2] Истој занатско-уметничкој области припадају и сразмерно малобројна дела која би се могла назвати скулптуром у ужем смислу, портрети и фигурални рељефи. Ови последњи су такође непосредно везани за архитектуру.

Камени архитектонски украс првенствено је у видокругу истраживача византијске архитектуре. Сачуване и датоване целине постале су оквир за тематско и хронолошко одређивање ширих појава. Написи о овој врсти византијског градитељског и уметничког заната усмеравани су на теме и мотиве украса, њихов идејни садржај, однос каменог украса према украсу на предметима који припадају другим уметничким радовима, на изворе појединости и склопова, на сличне токове на суседним уметничким подручјима. Расправљало се и о стилу.[3] Међутим, остало је много неиспитаног, чини ми се више него другде, у архитектури у ужем смислу. Радови о ширим темама заснивају се мање-више на репрезентативним споменицима. Тако се општи токови прате само начелно, а многа стварна питања остају без одговора. Често се делови некадашњих целина гледају издвојено, што значи изван оквира своје изворне архитектонске и идејне намене. Најзад, о већини данас познатих комада који су померени са својих првобитних места нису објављени потпуни археолошки подаци. Стога још увек нису остварене праве могућности за утврђивање међусобних односа целина, радионица, мајстора, начина рада. Другим речима, недостају нам сазнања о устројству једног дела градитељског и ликовног стварања у византијском свету, о унутрашњим полугама његовог дугог трајања.[4]

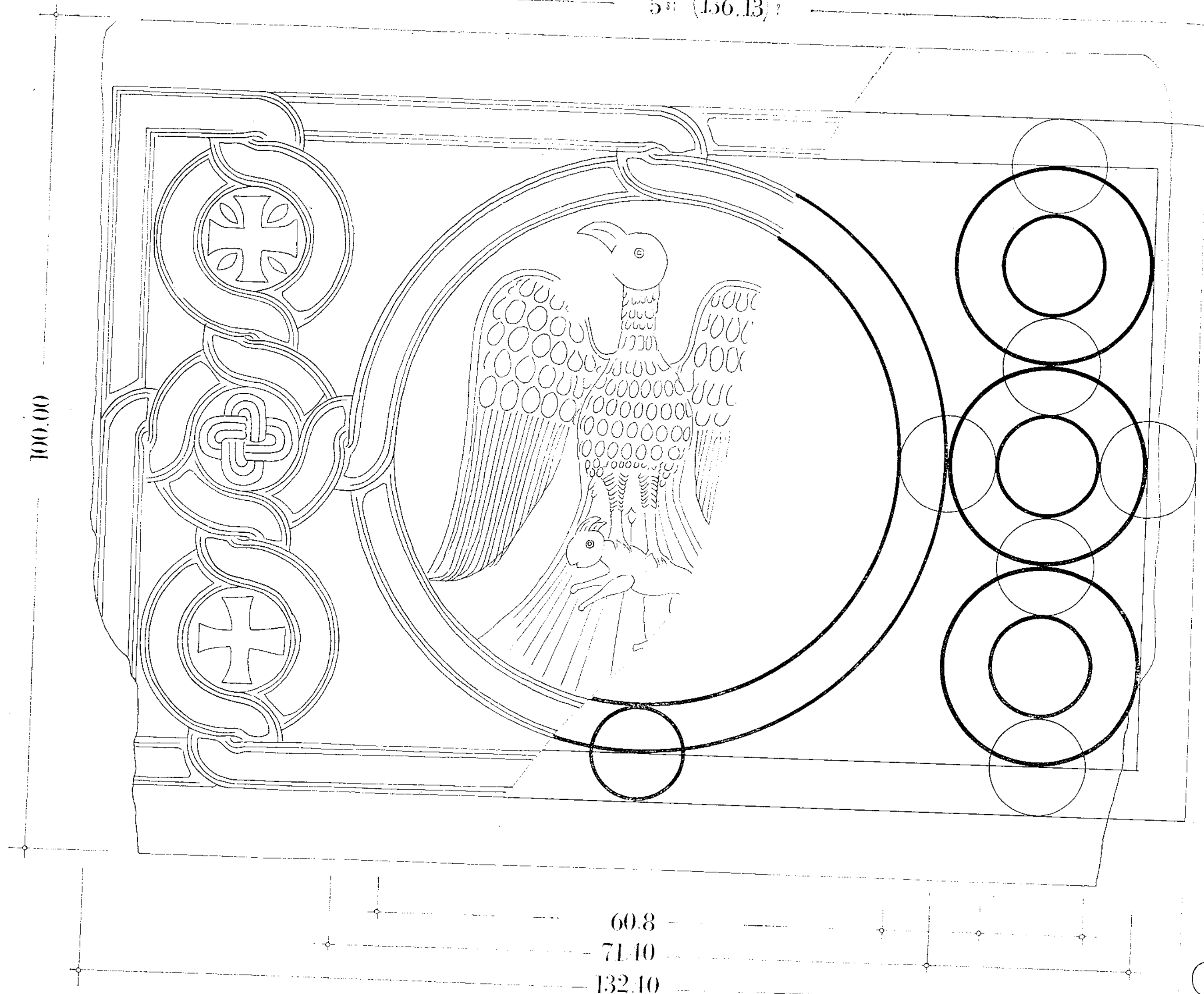
---

[1] Камен се као грађевински материјал користи у азијским областима, у Сирији и Палестини, Јерменији и Грузији и делу Мале Азије. Опека или мешан материјал својствени су Цариграду, западној малоазијској обали, балканским провинцијама и Италији. Ово је свакако био средишњи, главни ток византијске архитектуре. За преглед видети: C. Mango, *Architettura bizantina*, Venezia 1974, 11, са претходном литературом. Треба додати да се у камену гради такође на јегејским острвима. Отуд су и прве познате грађевине из обнове у IX веку на тлу Грчке зидане у камену, као што је Скрипу у Беотији или цркве на полуострву Мани на југу Пелопонеза. У вези са овом чињеницом не чини ми се случајним што баш у Грчкој настаје специфичан начин мешаног грађења, за који је Г. Мије употребио назив cloisonné: уоквиривање водоравно постављених камених квадера опеком. Верујем да је такав начин грађења настао као исход суочавања мајстора који су долазили из Цариграда и Солуна са јаким локалним градитељским наслеђем у Грчкој. Тема о којој је реч изван оквира је овог рада, али заслужује посебну пажњу.

[2] Да су исти мајстори радили на подовима, порталима, олтарским преградама и другим архитектонским облицима од камена доказују сличност у схемама украсних мотива и сличан начин рада. Са разлогом треба веровати да је такав занатски поступак допринео јединству стила византијског ентеријера, које се, видљиво у средњем раздобљу градитељства, нарочито истиче у позном.

[3] Логично је што се камени архитектонски украс, по правилу, представља у оквиру дела која су посвећена одговарајућим градитељским споменицима. Другу област извора за његово проучавање представљају археолошки инвентари оних споменика чије првобитно место није установљено. Ретка су дела која садрже прегледе, било по врсти споменика, као што је добро позната и значајна књига: R. Kautsch, *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte der spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin—Leipzig 1936, или студија, као: C. D. Sheppard, *Byzantine carved marble slabs*, The Art Bulletin LI/1 (New York 1969) 65—71, било по њиховом распростирању у оквиру логичних топографских целина, као што је, на пример, за наше подручје: И. Николајевић-Стојковић, *Рановизантијска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори*, Београд 1957. Општију вредност имају радови: M. Sotiriou, Ὁ ναὸς τῆς Σκριποῦς Βοιωτίας, Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς (1931) 119—157; A. H. S. Megaw, *The Skripou Screen*, The Annual of the British School at Athens 61 (1966) 1—33. Јединствено је у својој врсти, данас незаобилазно дело А. Грабара: *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^{e}—X^{e} siècle)*, Paris 1963.

[4] На пример, са разлогом се сматра да је у Византији трајао обичај да се обрађени камени блокови или готови архитектонски делови превозе до удаљених градилишта. За такву могућност говоре подаци из античког света. Међутим, у стручној литератури се наводи само пример брода који је са каменим плочама из VI века, потонуо у близини сицилијанске обале. G. Agnello, *Le arti figurative bizantine*, Palermo 1962, 117. Недавно је E. Schilbach, *Byzantinische Metrologie*, München 1970, 13, нап. 1, скренуо пажњу на пример који се може сматрати сличним. Епископ Киприанос (у Африци у VII веку) даје мере мраморних блокова који треба да буду из



Сл. 1. Парапетна плоча I

Овај рад није написан у жељи да се реши било које од кључних питања каменог архитектонског украса. У питању је белешка, настала као исход пажљивог посматрања неколико парапетних плоча и стубића олтарске преграде. Опажања се односе на њихов рељефни украс. Елементи украса добро су познати. Међутим, у оквиру познатог издваја се оно што чини основу његовог устројства, што говори о поступку у току рада, што, најзад, показује степен образовања и занатске спремности мајстора. Намера је белешке да укаже на један од оних видова истраживања који нису уобичајени, а који могу допринети повезивању расутих података о споменицима, ради успостављања логичних међусобних односа, који би, даље, упућивали на заједничке изворе, можда и радионице и мајсторе. Реч је о комадима са рељефним украсом из Св. Софије у Охриду. Одабране су три парапетне плоче које су, судећи по материјалу, обради и врсти украса, настале у исто време, а вероватно су припадале једној целини. Обележене су бројевима I, II и III. Од четири за ову прилику издвојених стубића, са бројним ознакама 3, 2, 6 и 7, прва три су такође од истог материјала и на исти су начин клесани. Сва је прилика да су припадали целини у којој су стајале три парапетне плоче и да су посреди делови некадашњих преграда у оквиру олтарског простора Св. Софије. Плоче и три стубића исклесани су у белом мрамору, четврти стубић (7) урађен је у мекшем камену, пешчару, а украс му је изведен са мање вештине. Могуће је да је и он направљен за охридску катедралну цркву, у некој другој фази, можда у току преправке олтарског про-стора. За рад су издвојени само ови комади, јер ј белешка начелне природе. За шире испитивање би би неопходан прави археолошки инвентар споменик са тачним мерама и другим подацима.

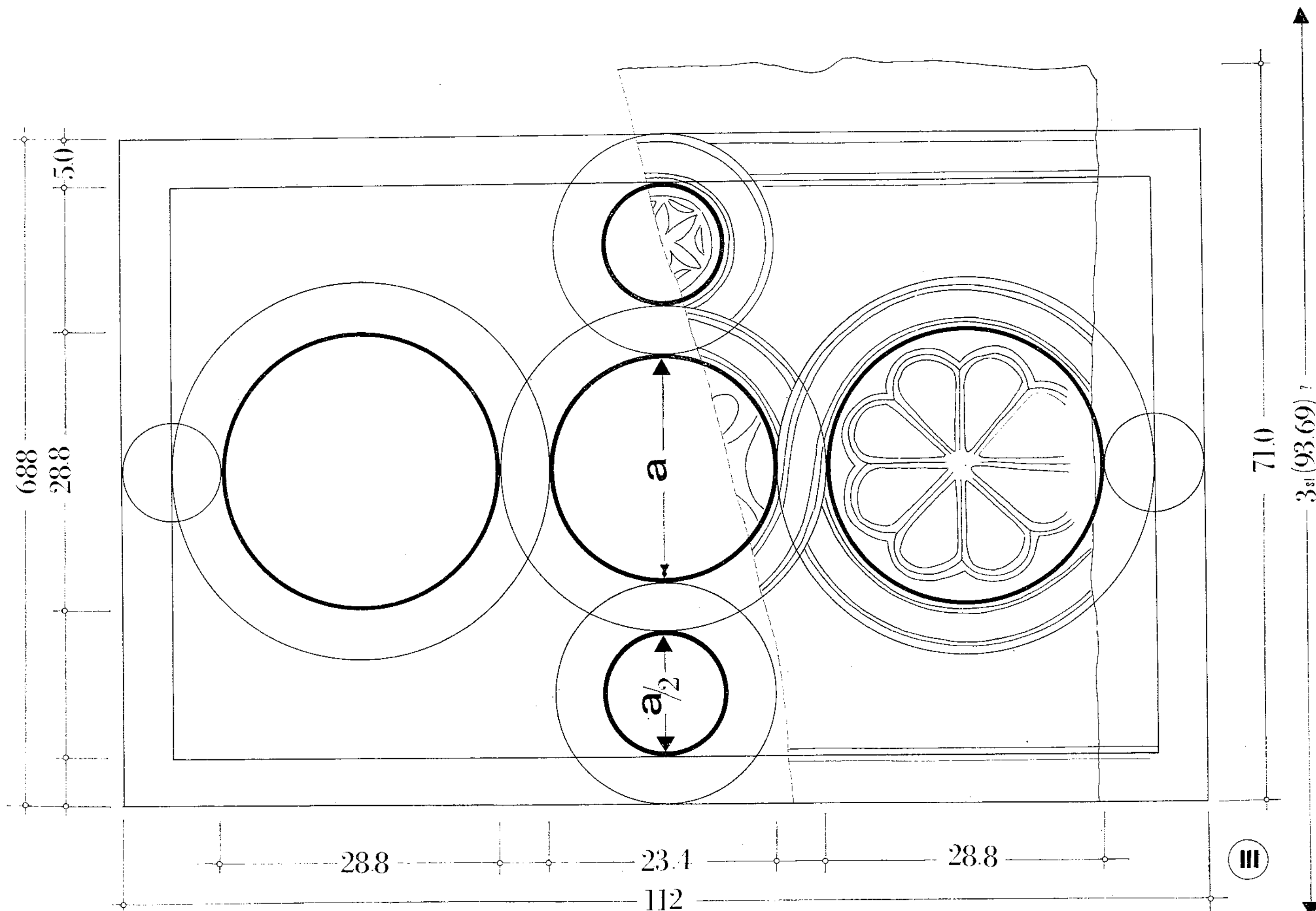
Камени украс у Св. Софији у Охриду добро ј познат. О његовим деловима се писало више пута Парапетне плоче и прва три стубића, о којима ј реч, оквирно су датовани у време од X до XII века Ово датовање је у новије време, са добрим разлогом, сужено; настанак камене пластике о којој се говори везује се за обнову Св. Софије у време архиепископа Лава, тј. приближно за средину XI века.[5] Комади су карактеристични за своје време. У средњем, а затим и у позном раздобљу византијског градитељства рељефни украс у камену поставља се углавном на олтарске преграде и венце. Има га и на порталима и капителима, али ређе и у сведенијем виду.

даљине довезени за једну цркву у изградњи. Сасвим је излишно помињати шта овакви примери значе за утврђивање начина рада или изналажење клесарских радионица.

[5] И. Николајевић-Стојковић, *Прилог проучавању византијске скулптуре од 10 до 12 века из Србије и Македоније,* Зборник радова Византолошког института 4 (Београд 1956) 170—173, са освртом на ранију литературу. Она говори о две парапетне плоче, са орловима, уграђене у познији под у средишњем делу олтарског простора, и о четири стубића. У турском мимбару је трећа плоча (наш број III), а у цркви се чувају делови још неколико стубића уз друге комаде пластике.

146.8
102.5
80.08
11.1
29.2
23.2
35.6
11.1
29.2
23.2
40
23.2
36.8
53.3
36.8
moguća dužina ~5 st = 156.13
II

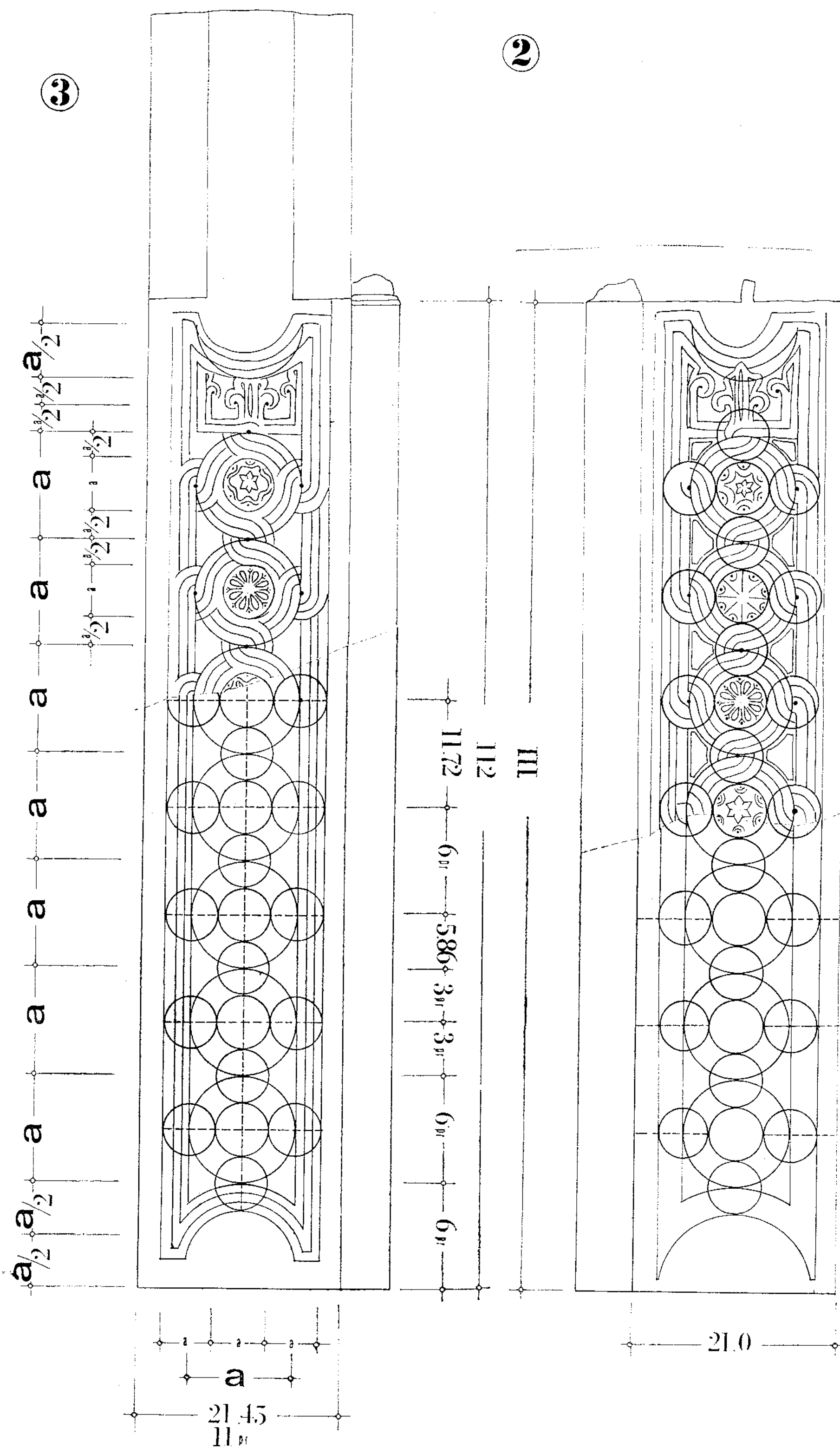
Сл. 2. Парапетна плоча II



Сл. 3. Парапетна плоча III

И парапетне плоче и стубићи добро су клесани. Цртеж украса је поуздан. На парапетним плочама основни оквир украса чини широка трака, са одвојеним рубовима, која је, као што је познато, својствена средњовизантијској каменој пластици. У непрекинутом току она образује ивични оквир, као и оквире унутрашње композиције. Иако је рељеф исклесан из претходно образоване равни, површине су му меке и заобљене. Међутим, у овом тренутку неће бити речи о његовој пластици већ о чврстој архитектури композиције, геометријски засноване. Очигледан је, опште је познат и редовно се помиње удео геометрије у образовању појединости и склопова у византијском и средњовековном украсу у целини. И поред тога, само изузетно су провераване схеме украса и њихова геометријска ваљаност. Важност схеме за проучавање орнамента није, чини ми

4. Стубићи 3 и 2



се, мала. Преко ње брзо и лако се открива вештина и спретност мајстора. Испитивањем геометријских а по могућности и метролошких чинилаца отвара се пут ка сазнањима о начину рада, сеже се до образовања мајстора и њихове ликовне културе. Радови у камену изгледају ми посебно занимљиви за ову врсту испитивања. Поступак у раду, наметнут чврстином материјала, и размере цртежа не остављају могућност колебања или прикривања почетне замисли. Овде су читљиви и образац и начин на који је он пренет у материјал.[6] Шта се могло запазити на охридским парапетним плочама и стубићима?

Већ приликом првих мерења, ради израде скица, лако се закључило да је украс распоређен, сложен, а највећим делом и урађен уз помоћ стварних геометријских ликова или ритмично понављаних мера исте вредности. Постоје одступања од идеалних геометријских или мерних схема, међутим, она су, по апсолутним износима, занемарљива. Да су искључива последица неизбежних одступања која настају у току клесања, уверљиво говори чињеница што су се целине уклопиле у схеме урађене на основу детаља. Скице је на терену урадио Д. Тодоровић, стручни сарадник Института за историју уметности, непосредно преко установљених геометријских схема. Основни радни инструменти приликом израде подлога за клесање овог украса били су шестар и лењир; скелети украса састављени су од кругова и правих линија. На парапетним плочама, у правоугаоницима, кругови чине основу орнамента, круговима су одређени и чворови у којима се широка трака преноси од једног лика до другог. Круговима је у целини одређен украс на стубићима 2 и 3. Слободнији украс на стубићу 7 такође је у кружним оквирима, али су овде приметна одступања од праве геометријске схеме, о чему ће накнадно бити речи. Геометрија је такође у основи већине детаља. Сви крстови у круговима су симетрични, са осовинама које су паралелне странама основног правоугаоника композиције. Розете, и на парапетним плочама и на стубићима, су или шестокраке, што значи одређене полупречником круга, или осмокраке, тј. исцртане уз помоћ основне симетричне поделе површине круга. Изузетно, на плочи II, изнад и испод средњег круга, розете имају облик петокраких звезда, али су и оне геометријски правилне. Слободан орнамент, лисног порекла, такође је на прави геометријски начин постављен у низове: строгим понављањем истих дужина, што је показано на нашем стубићу 6. Крст којим се завршава украс на овом стубићу изгледа као да је слободно исцртан. Детаљ, међутим, показује строгу геометријску основу на којој су изведене све његове појединости.

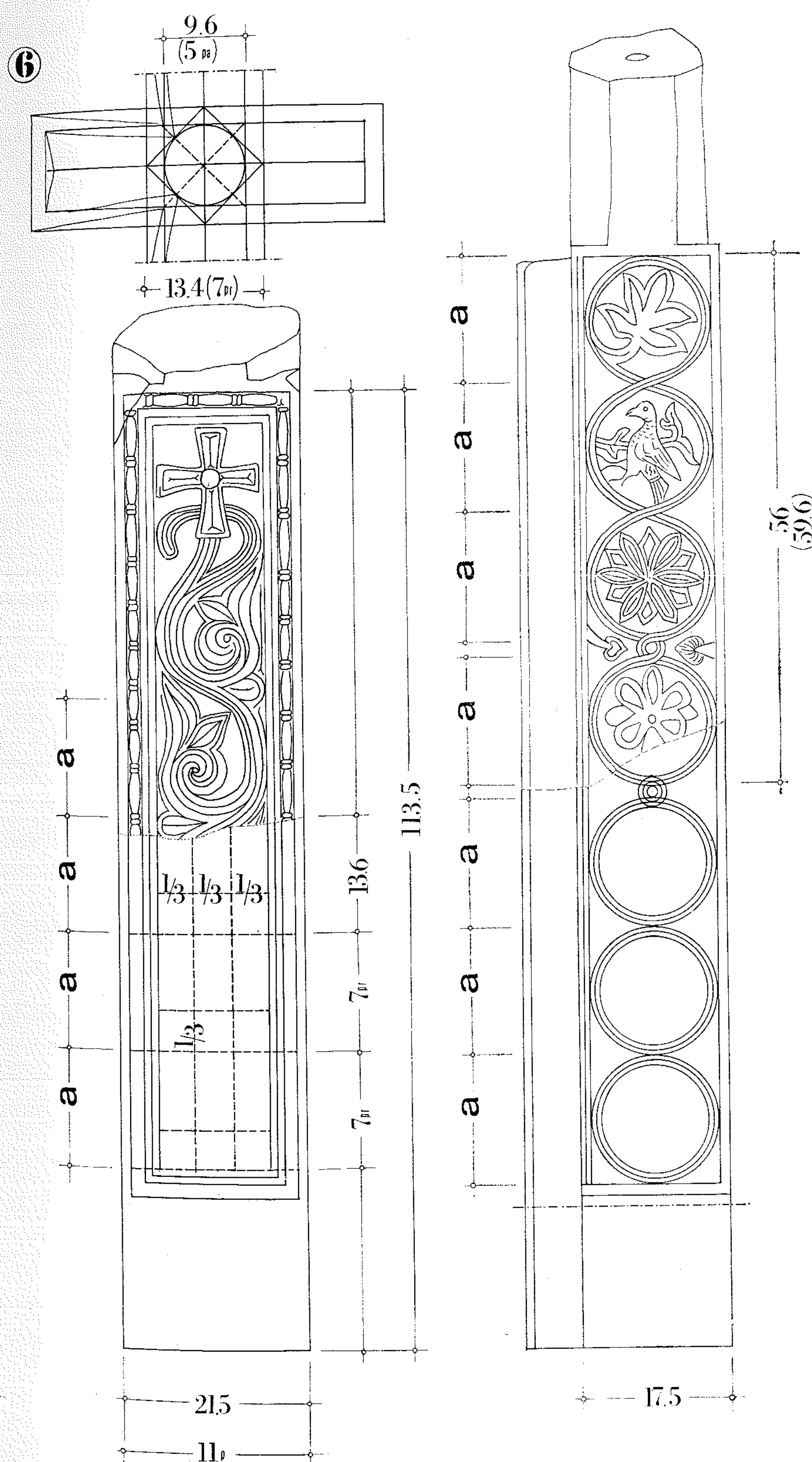
Иако све композиције нису подједнако сложене очигледно је да су мајстори добро знали геометрију. По класично схваћеној симетрији и строго подређеним споредним мотивима према главном истиче се плоча I. На бочним странама средишњег круга, у коме је орао, постављени су низови од по три једнака мала круга. Симетрија је остварена и у детаљима: на угловима су крстови, на средини једнаке украсне плетенице. Композиција је геометријски занимљива. Спољни пречник главног круга једнак је збиру пречника три споредна круга. Та мера је уједно унутрашња висина композиције. Дужа страна композиције износи пет пречника малих кругова.

5. С

6

[6] Колико ми је познато, византијски архитектонски украс није на овакав начин посматран. У нас у том погледу су занимљиви радови Б. Вуловића: *Раваница. Њено место и њена улога у сакралној архитектури Поморавља*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе VII, Београд 1966, 23, 97, и *Систем и композиција раваничке декоративне пластике*, Зборник Архитектонског факултета 4, Београд 1967, 51—63.

Према томе, мере слике имају се као 5:3, што спада у ред хармоничних односа. Треба додати да дуж теориjски није могуће поделити на три једнака дела геометријским путем. И овде је то морало бити учињено аритметички. Мање је строга, такође симетрична композиција на плочи II. Кључни је њен средњи део, у водоравном смислу. Склапање целине овде је било лакше; пошто су одређена три већа круга, преостале дужине, у вертикалном смислу, попуњене су мањим круговима. Још више слободе било је у компоновању плоче III. Слободни, већи, бочно постављени кругови стога и нису у идеално једнаким одстојањима према рубовима слике. Као посебна варијанта симетрично замишљене целине ова плоча привлачи пажњу по томе што су бочни кругови наглашени величином. Вероватно је то наговештај да употребљени мотиви имају искључиво украсну, а не и симболичну вредност.[7] На све три плоче геометријска строгост дошла је до израза у међусобном повезивању кругова и њиховом повезивању са оквирним деловима траке. На нашим цртежима дебелом линијом приказани су кругови који су, по свој прилици, били основни елементи у изради геометријске схеме. Сложеност композиционог поступка приказана је у смехама орнамената на стубићима 3 и 2. Овде је све урађено на основи кругова истог пречника. Кругови што обележавају спољни оквир орнаменталних мотива имају два пута већи пречник. Тако је остварен прави модуларни склоп. Треба истаћи да се целина није могла извести једноставним понављањем кругова. И најмање померање средишта кругова или најмање промене у дужини пречника изазвали би потпун поремећај ритма. То говори да је претходно исцртана ортогонална мрежа са убележеним средиштима кружница. Још и данас су на стубићима видљива места у која је убадан врх шестара.



5. *Стубићи 6 и 7*

У несумњивој вези са фигуралном, геометријски заснованом симетријом стоји правилан, симетричан ритам украсних мотива, који би у начелу требало сматрати за једно од својстава ове пластике. Он није свуда докраја доследан; примери за то су плоча III и стубић 3. Међутим, на најбоље компонованим комадима строго је поштован; на пример на плочи I или стубићу 2, на коме се мотиви мењају у ритму a, b, c.

Са разлогом се може сматрати да је у времену о коме се говори геометрија била широко негована. По традицији из античког света сматрана је за важну област људског духа и сазнања, за једну од сестара или сродница филозофије. Познавање геометрије и ширење склоности ка њеном изучавању обновљени су у IX веку, верује се, заслугом Лава Филозофа или Математичара. С временом постала је један од образовних предмета ширих кругова.[8] Тако је стигла и до клесарских, свакако и до градитељских, вероватно и сликарских и радионица других уметничких заната. Не може се рећи колико мајстори познају геометрију; за одговарајућу оцену потребна су широка испитивања. Извесно је, по нашим и њима сличним споменицима, да је у раду користе обилато и лако и да она, по себи, утиче и на ликовну обраду детаља и склапање целина. Утисак је да се у мајсторским приручницима налазио широк избор схема који се користи за непрекидна варирања у извођењу. Стубић 7 прикључен је осталим комадима да би се показала разлика у образовању мајстора. Склоп његовог украса очигледно је такође направљен на основу једне од геометријских схема. Међутим, извођење је било слободно. Отуд се појавила разлика између стварне и идеалне мере (забележена у загради).

Уз геометријске схеме, на цртежима наших споменика, исписане су и мере у апсолутним износима, у сантиметрима. Тамо где је било могуће, дате су

---

[7] Изгледа да је опште прихваћено мишљење да се у времену о коме је реч губе у архитектонској пластици симболичне вредности одређених мотива. О пореклу и употреби и симболици орла доста се писало. Уп. нарочито: A. Solovjev, *Les emblèmes héraldiques de Byzance et les Slaves,* Seminarium Kondakovianum VII (Praha 1935) 119—164. У новије време овоме додаје своје размишљање G. Spiridakis, Ὁ δικέφαλος ἀετὸς ἰδία ὡς σύμβολον ἢ ὡς θέμα κοσμήσεως κατὰ τὴν βυζαντινὴν καὶ μεταβυζαντινὴν μέχρι τῶν νεωτέρων χρόνων περίοδον, Ἐπετ. Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. τ. ΛΘ'-Μ' (1972-73) 162—174. О крстовима уп. C. Sheppard, *нав. дело,* 66.

[8] Уп. P. Lemerle, *Le premier humanisme byzantin,* Paris 1971, 148—176. Поред осталог, за Лава се каже да је био надлежан у области геометрије. У његовој научној библиотеци су се налазили радови из геометрије. Посредно се зна да је располагао Еуклидовим делима. Написао је коментар пете дефиниције књиге VI Еуклидових Елемената.

одговарајуће оригиналне мере, према познатим вредностима за дужинске мере у раном византијском раздобљу. Није испитивана могућност изналажења других вредности дужинске мере, која би могла потицати из одговарајуће радионице. Такав поступак ми није изгледао довољно оправдан из два разлога. Прво, премали је број испитиваних споменика да би се могло уверљиво говорити о вредностима по којима би се направила скала мера. Ово утолико пре што покушаји који су учињени у том смислу нису омогућили да се установе вредности које се понављају у свим кључним деловима украса. Друго, до данас није одговорено на питање у којој су мери камени архитектонски делови и њихов украс погодни за изналажење оригиналне дужинске мере: да ли су одреднице били комади у целини или украс, није ли се рад можда кретао у оквиру стандарда који су преношени од једног до другог мајстора. Ограничени исход истраживања овде се објављује ради увида будућим истраживачима.

Као што је познато, вредност стопе је 31,23 см. За мање мерне јединице овде је коришћена скала по књизи Шилбаха (Schilbach).[9] Плоча I могла је да буде дуга 5 стопа; рубови јој нису сачувани. Висина је већа од 3 стопе. На њој су остале мере дате само у сантиметрима. На плочи II такође су мере дате у сантиметрима. Више их је међу њима које налази место на поменутој скали, међутим, нису логично заокружене, па је зато изостало поређење. Слично су приказане мере на плочи III. На ивицама је плоча оштећена. Њена дужина је могла износити 4, висина 3 стопе. Изгледа да се једино на стубићима могу наћи оригиналне мере у логичним износима, према наведеној скали. Тако су на стубићима 2 и 3 модули 6 или 3 прста, а ритам дужина на стубићу 6 износи 7 прста.

Да ли се на основу изложеног може изградити закључак општег значаја, или бар закључак који би допринео ширим размишљањима о архитектонском украсу у XI и XII веку? Врста украса јаког геометријског цртежа, датована оквирно у XI—XII век, има, изгледа ми, својства академизма.[10] Заснован на рановизантијској традицији, негује се у оквирима високе уметности. Монументалан је; истакнута је архитектура целине, њој су подређени детаљи. Симетрија у композицији потпуна је и доследно се остварује. Иако подређени целини, детаљи се такође смењују у симетричном ритму. Геометрија као основа за схеме украса израз је учености мајстора, а вероватно и схватања шире средине да ученост, овде геометрија, треба да буде важан чинилац такође уметничког рада. У томе би био дубљи смисао наглашеног удела геометрије у изради архитектонског украса.

---

[9] Уп. E. Schilbach, *наведено дело*, 266. Књига има значај приручника; заснива се на темељитом познавању писаних извора. Хоћу једино да приметим да његов образац за изналажење вредности оригиналне мере на основу познатих карактеристичних дужина на сачуваним грађевинама није задовољавајући, због неодређене вредности фактора x. За такав поступак је поуздана основа Еуклидов алгоритам за проналажење највеће заједничке мере за две самерљиве величине. *Еуклидови елементи*, превео и коментар додао А. Билимовић, Десета књига, Београд 1956, стр. 11, став 3.

[10] Охридским споменицима слични су многи споменици у Грчкој. Поред често помињаних парапетних плоча што затварају фијалу у Лаври са Атоса треба поменути плоче у Хиландару. Уп. С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара. Цркве и параклиси*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974, сл. 144—147. Од других споменика нарочито треба имати у виду парапетне плоче у Осиос Луки у Фокиди. E. Stikas, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος, Athènes 1970, сл. 103 и даље.

Note sur les procédés des sculpteurs byzantins du XI^{e} siècle

Vojislav Korać

Dans l'introduction de son texte l'auteur fait ressortir le fait que la décoration de pierre est sans cesse présente dans l'architecture byzantine, aussi bien dans la réalisation du monument considéré dans l'ensemble, réalisation caracterisée par la construction en briques ou en matériaux différents, pierre et brique. Une longue tradition ininterrompue a été la condition qui a permis de maintenir jusqu'au bout la haute qualité des travaux des sculpteurs de pierre.

L'auteur donne ensuite un aperçu succint de l'état des recherches actuelles en ce qui concerne la décoration de pierre dans l'architecture. Malgré de nombreuses études intéressant ce sujet, de caractère monographique surtout, il reste beaucoup de domaines inexplorés. En premier lieu, nous ne disposons point d'un inventaire archéologique proprement dit, et cela en particulier pour les monuments qui n'appartiennent plus à leurs ensembles originaux. Faute d'un inventaire de ce genre il est difficile de parler de nombre de détails, entre autres des procédés, des ateliers et des artistes.

La note de l'auteur est consacrée à un aspect des recherches centrées sur la décoration sculptée dans l'architecture byzantine. Il s'agit des procédés appliqués au cours du travail, par lesquels on peut, de façon indirecte, parvenir à connaître la formation des artistes et leurs ateliers. La note est d'ordre théorique, et basée sur l'observation et l'étude de plusieurs pièces de décoration sculptée. L'auteur se propose de plus d'indiquer la possibilité de telles recherches, et d'attirer l'attention sur l'un des caractères de l'ornement architectonique en pierre des XI^{e} et XII^{e} siècles. Son étude porte sur plusieurs plaques de parapet et plusieurs colonnettes de la clôture du choeur à Saint-Sophie d'Ochrid, qui datent approximativement du milieu du XI^{e} siècle.

De toute évidence la structure de la décoration se base sur la géométrie. Les recherches faites nous apprennent qu'il ne s'agit pas de l'influence de la géométrie sur les formes du cadre et des motifs ornementaux.

Le fait est qu'ils procèdent de figures géométriques concrètes, dessinées avec précision, ou de longueurs rythmiquement disposées, de même valeur. Les schémas parallèles aux dessins des ornements découvrent le procédé employé pour exécuter les compositions et les détails.

Deux colonnettes en particulier témoignent de la précision du dessin, leur décoration étant entièrement basée sur des cercles de même diamètre. Une telle exactitude a pu être atteinte uniquement par le dessin préalable d'un réseau orthogonal, à centres de cercles fixés. Ces centres, creusés dans la pierre sont visibles aujourd'hui encore. Un véritable procédé géométrique a été utilisé également pour l'exécution d'une série de détails: croix, rosettes hexagonales et octogonales. La géométrie a influé sans aucun doute sur l'établissement d'un rythme régulier dans l'ordonnance des détails dans les compositions. Le rythme géométrique est réalisé de façon plus ou moins conséquente dans la plupart des cas. On peut s'attendre à juste titre que des résultats analogues découleront des recherches opérées sur de nombreux monuments semblables du XI^{e} et du XII^{e} siècle, qui existent comme on le sait, sur le territoire de la Grèce.

En partant des faits constatés on est en droit de conclure que la géométrie avait été particulièrement en honneur dans les ateliers des sculpteurs, et très probablement parmi les architectes et dans les ateliers des métiers d'art. Comme l'on sait, la géométrie considérée comme une importante discipline scientifique, proche de la philosophie, a été rénovée au IX^{e} siècle, vraisemblement par Léon dit le Philosophe ou le Mathématicien. L'importance de la géométrie dans la composition possède manifestement une signification plus profonde, l'oeuvre d'art devait nécessairement avoir un caractère savant. Indubitablement, par suite de telles idées, la décoration architecturale des XI^{e} et XII^{e} siècles devait porter le sceau d'un certain académisme: l'architecture de l'ensemble est mise en relief par un dessin ferme, les détails en dépendent; la symétrie est stricte et conséquente; les détails sont disposés en rythmes réguliers.

Plusieurs observations dans cet article indiquent la possibilité d'établir les mesures originales touchant les monuments étudiés.

Мстиславов храм во Владимире-Волынском

Павел А. Раппопорт

Успенский собор во Владимире-Волынском — единственный памятник архитектуры домонгольского времени, сохранившийся на территории Волыни. Восстановленный в своих первоначальных формах, этот величественный собор является превосходным образцом русского зодчества XII в. и упоминается в большинстве курсов истории древнерусской архитектуры. И тем не менее, несмотря на широкую популярность, Успенский собор по-существу еще не изучен и даже имеющаяся его документация не опубликована. Не имея уверенности в том, что все архитектурные формы здания соответствуют первоначальным, исследователи, поэтому, остерегаются использовать этот памятник для серьезных выводов. Между тем, имеются все возможности составить достаточно точное представление о первоначальном облике и формах Успенского собора.

Собор расположен на высокой террасе правого берега р. Луг в центральной части древнего города, несколько западнее детинца (рис. 1). В русских летописях Успенский собор впервые упоминается под 1160 г., когда „князь Мстислав Изяславичь подписа святую церковь в Володимери Волынском и украси ю дивно . . .".[1] Если роспись собора была исполнена в 1160 г., то, учитывая, что строительство здания должно было занять 3—4 года, начало строительства можно отнести, примерно, к 1156 г. Именно с этого года Мстислав начал княжить во Владимире и очевидно, что закладка монументального городского собора была одним из первых актов его правления. Тот факт, что строительство было осуществлено при князе Мстиславе, подтверждено летописцем, который отмечая смерть этого князя, записал, что он был погребен „в святей Богородици в епископьи, юже бе сам созда в Володимери".[2] Таким образом, датировка Успенского собора достаточно ясна и распространенное в литературе наименование его Мстиславовым храмом не вызывает возражений. Высказывавшиеся местными любителями старины предположения, что собор был возведен еще при князе Владимире Святославиче лишены всяких оснований, хотя впрочем очень возможно, что собор был построен на месте более раннего храма, вероятно деревянного.[3]

При взятии Владимира монголами в 1241 г. церковь была „исполнена трупья", но видимо сравнительно мало пострадала. В течение всего XIII в. храм служил усыпальницей волынских князей; здесь были погребены Василько Романович и его жена, а также Владимир Василькович. В 1286 г. в соборе



Рис. 1. Мстиславов храм, Современный вид

было торжественно провозглашено вокняжение на Волыни Мстислава Даниловича. Позднее этот князь щедро одарил церковь и сделал ее такой богатой по убранству „ака же ина не обрящеться во всей полуношни земля, от востока и до запада".[4]

Успенский собор продолжал играть роль главного храма Волыни также в XIV и XV веках. В 1491 г. здание было ограблено и повреждено во время захвата города татарами, но уже в 1494 г. было восстановлено. По-видимому, именно тогда здание подверглось первым существенным переделкам, а вокруг храма был возведен „владычный замочек".[5] Серьезный урон зданию нанесла борьба двух претендентов на Владимиро-Волынскую кафедру в 60-х гг. XVI в, когда один из этих претендентов штурмовал епископский „замочек" с помощью пушек.[6] В документе 1588 г. отмечено, что „церков мурованая и увесь замочок епископъский велми ошарпан и великое

---

[1] Никоновская летопись под 6668 (1160) г. *Полное собрание русских летописей*, т. 9, СПб., 1862, с. 229.

[2] Ипатьевская летопись под 6680 (1172) г. *Полное собрание русских летописей*, т. 2, М., 1962, стлб. 559.

[3] Так, под 1044 г. в летописи отмечено погребение князей Ярополка и Олега „во церкви Пресвятыя Богородици в Володимери". Прибавление к Ипатьевской летописи. *Полное собрание русских летописей*, т. 2, СПб., 1843, с. 268.

[4] Ипатьевская летопись, 6797 (1289) г., стлб. 922, в некрологе князя Владимира Васильковича.

[5] О. И. Левицкий, *Историческое описание Владимиро-Волынского Успенского храма*, Киев, 1892, с. 49.

[6] *Архив Юго-западной России*, ч. I, т. I, Киев, 1859, с. 7, № 4.

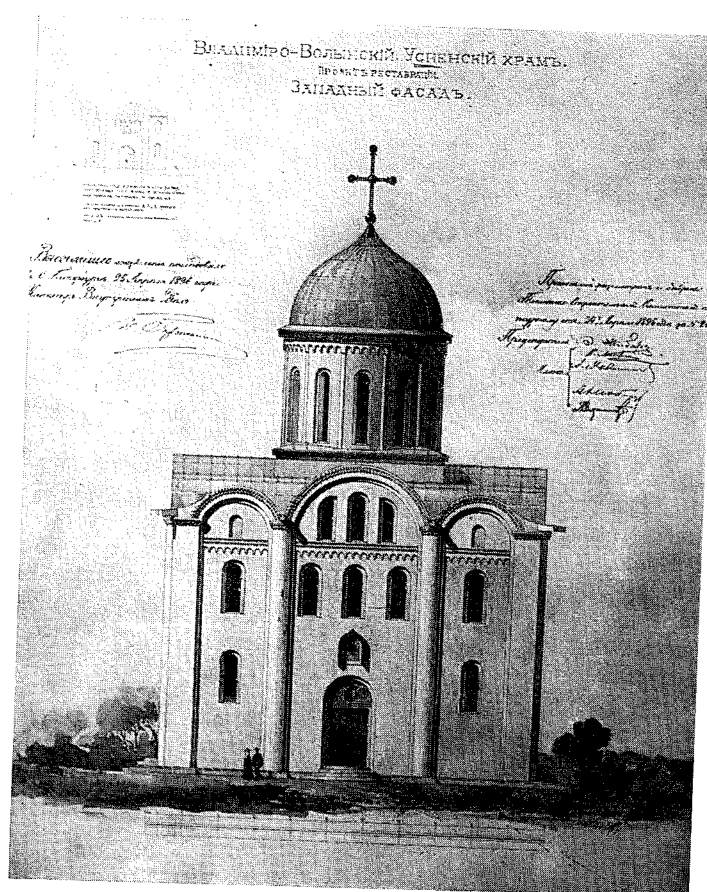


Рис 2. Мстиславов храм, Западный фасад. Проект реставрации Г. И. Котова

поправы потребует".[7] С 1596 г. Успенский собор перешел в руки униатов.

В 1683 г. собор вновь сильно пострадал при пожаре. В описи 1695 г. указано: „от сильнаго огня потрескались и распались щиты мурованные и верхние башни, а спустя немного времени и самые своды церковные рухнули".[8] Собор скоре починили, но в начале XVIII в. он снова горел. Большие работы по реставрации и переделке храма были проведены в 1753 г. В это время к собору был пристроен новый западный фасад, полностью лишивший здание характера древнерусского памятника. В 1782 г. была сделана попытка прорубить в северо-западном подкупольном столбе проход к кафедре, в результате чего этот столб обрушился, а с ним и часть сводов.[9]

С 1795 г., т.е. со времени возвращения Волыни в состав России полуразрушенное здание использовали в качестве складского помещения. В 1805 г начали работы по восстановлению здания, для чего возвели новый северо-западный столб, который, однако, тут же обрушился. Началась переписка по поводу возобновления храма, но никаких практических шагов не было сделано и в 1829 г. купол и своды храма рухнули.[10]

Лишь в 1885 г. началась реальная деятельность по восстановлению древнего храма. Для этой цели была создана комиссия в составе В. Б. Антоновича, А. В. Прахова и О. И. Левицкого. Комиссия эта должна была обследовать руины и собрать исторические сведения о памятнике. Комиссия работала очень энергично. Один из ее членов — О. И. Левицкий — опубликовал подробную сводку материалов по истории собора, тщательно и достаточно критично подобранных.[11] Руины были очищены от скопившегося в

---

[7] *Там же*, с. 236, № 55.
[8] О. И. Левицкий, *ук. соч.*, с. 68.
[9] О. И. Левицкий, *ук. соч.*, с. 72.
[10] Там же, с. 101. Чертежи, фиксирующие состояние храма в 1839 г. см. ЦГИАЛ (Центральный государственный исторический архив в Ленинграде), ф. 1488, опись I, год 1839, № 621.
[11] О. И. Левицкий, *ук. соч.*

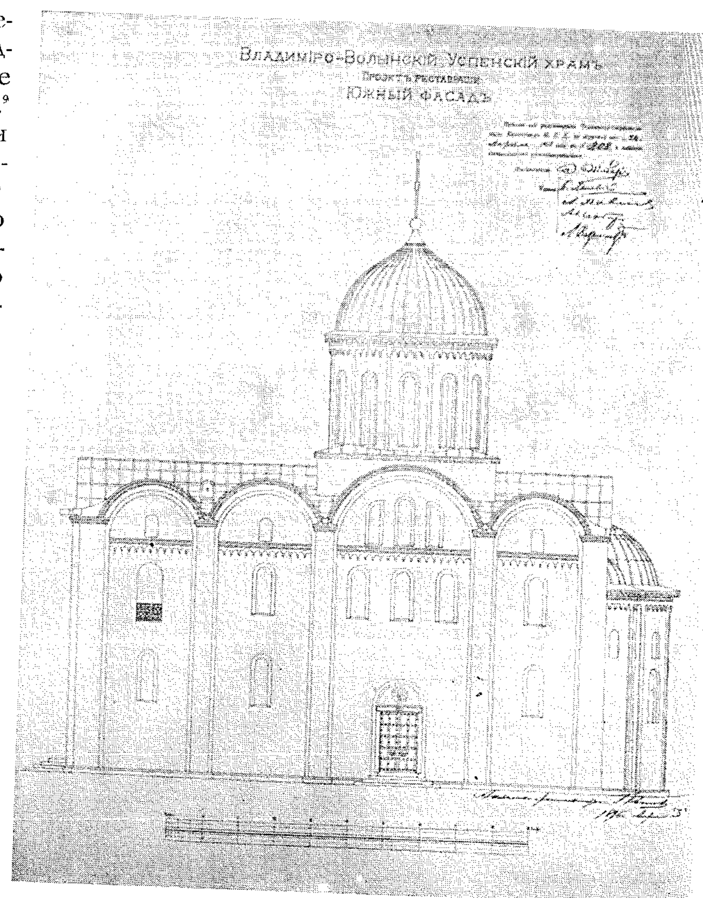
них мусора. А. В. Прахов провел обследование зда[ния,] причем помимо обмера были заложены шурфы [для] выяснения глубины заложения фундаментов. В ит[оге] работ по обследованию памятника А. В. Прахов [со]ставил проект его восстановления. В этом прое[кте] А. В. Прахов предлагал сохранить пристроенну[ю с] запада позднюю паперть, „избегая лишней ломк[и".] Собор предполагалось восстановить пятиглавым, п[ри]чем главный купол должен был быть сделан „в в[иде] митры, а малые купола — в виде — скуфьи". В [по]яснительной записке А. В. Прахов писал, что „[для] новой облицовки взяты греко-российские фор[мы] XII в." При обсуждении проекта А. В. Прахова бы[ло] справедливо отмечено, что здание еще недостаточ[но] детально изучено и было решено провести нов[ое] археологическое и техническое обследование.[13] Ме[ст]ные церковные власти всячески торопили работ[ы,] ссылаясь на „сверхъестественные явления", якоб[ы] имевшие место в руинах храма. Для большей убед[и]тельности председатель Владимирского братства [в] 1888 г. обратился с письмом к обер-прокурору синод[а] и приложил к письму протокол полицейского дозн[а]ния, в котором свидетельскими показаниями по[д]тверждались связанные с собором „чудеса".[14]

В 1891 г. Успенский собор обследовал М. Т. Пре[о]браженский, а в 1893 г. — Г. И. Котов и В. В. Суслов. Новый проект восстановления храма был поруче[н] Г. И. Котову, который и представил этот проект [в] 1895 г.[16] По сравнению с проектом А. В. Прахова пр[о]...

---

[12] Записка проф. А. В. Прахова об опыте обновлени[я] Мстиславова Владимиро-Волынского Успенского собор[а] ЦГИАЛ, ф. 796, оп. 445, № 760, а также Дело Археологи[]ческой комиссии (Ленинградское отделение архива Ин[]ститута археологии АН СССР, ф. I, 1886, № 65-а), л. 64-об.
[13] Дело Археологической комиссии, лл. 78 и 85.
[14] ЦГИАЛ, ф. 796, оп. 167, № 2505, л. 4.
[15] Дело Археологической комиссии, л. 95.
[16] *Восстановление древней православной святыни Мстиславов храм успения Божией матери во Владимир[е] Волынском*, СПб., 1896, с. 17.

Рис 3. Мстиславов храм, Южный фасад. Проект реставрации Г. И. Котова



ект Г. И. Котова был исполнен не только гораздо более профессионально, но и более кардинально: он начисто снимал со здания все позднейшие наслоения и полностью восстанавливал его первоначальные формы. Проект был утвержден в 1896 г. Археологический комиссией при участии представителей Академии художеств, техническо-строительного комитета министерства внутренних дел и приглашенных специалистов.[17] Вскоре были начаты строительные работы, и в 1900 г. состоялось освящение восстановленного храма.

Об архитектурных формах и конструктивных элементах древнего храма можно судить, прежде всего, по проектным чертежам собора, исполненным

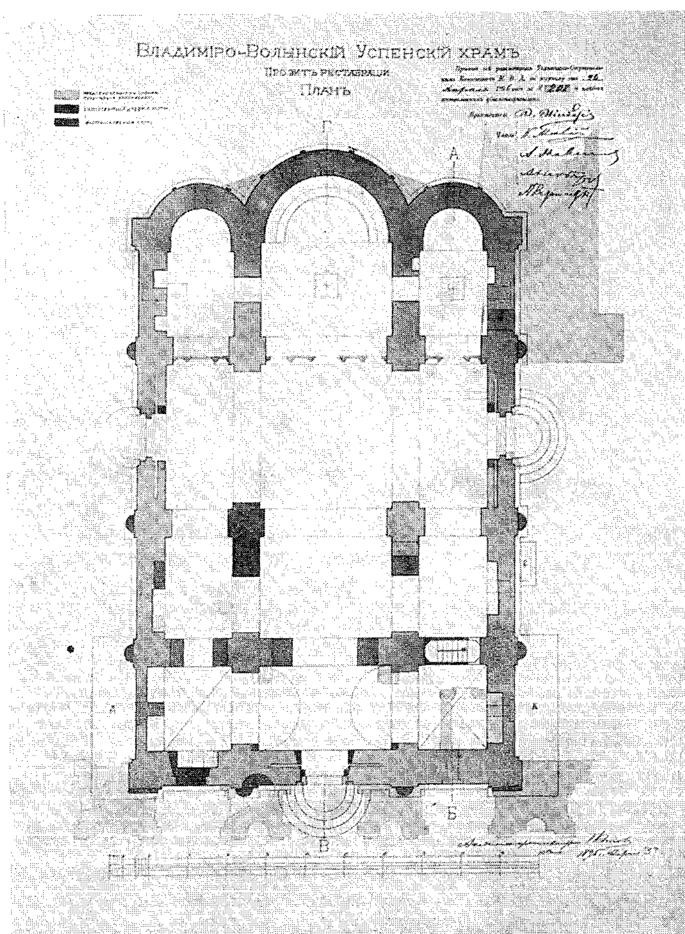


Рис. 4
Мстиславов храм, План. Проект реставрации Г. И. Котова

Г. И. Котовым, поскольку на этих чертежах раздельно отмечены сохранившиеся древние и вновь добавляемые части (рис. 2, 3 и 4).[18] Кроме того, имеются чертежи Г. И. Котова и В. В. Суслова, специально иллюстрирующие состояние древнего памятника до реконструкции (рис. 5).[19] Много ценных сведений можно извлечь из археологической записки А. В. Прахова,[20] доклада В. В. Суслова и Г. И. Котова,[21] пояснительной записки Г. И. Котова,[22] а также описаний храма, сделанных Е. Н. Дверницким и О. И. Левицким.[23] В фотоархиве Ленинградского отделения Института археологии АН СССР имеются фотографии деталей здания, исполненные в процессе реставрационных работ. На основании этих материалов можно достаточно ясно представить как основные формы, так и многие детали Мстиславова храма.

Это большой трехнефный собор шестистолпного типа, т.е. с нартексом. Нартекс отделен стенкой от основного помещения храма. Общая наружная длина здания 34.7 м, а ширина 20.6 м. Ориентация продольной оси — по азимуту 79°. Величина подкупольного пространства вдоль 8.0 м и поперек 7.45 м. Высота храма до верха центральной закомары около 18.5 м. Стены имеют толщину около 1.5 м, а западная стена ниже уровня хор — 1.7 м.

Древние своды храма не сохранились. По реставрации Г. И. Котова, собор увенчан одной массивной главой на широком круглом барабане. Судя по тому, что на западном и восточном фасадах в закомарах нет окон (на западном фасаде вместо окон имеются глухие ниши), угловые цилиндрические своды храма были повернуты осями по направлению север—юг. В основании закомар по трем фасадам, кроме восточного, проходит аркатурный поясок с двойной лентой поребрика (рис. 6). Окна узкие, с полуциркульным завершением, но в центральных закомарах, где расположено по три окна, лишь среднее имеет такою форму, а боковые завершаются четвертью круга. Наружные угловые лопатки храма плоские, а промежуточные — с мощными полуколоннами. В здание ведут три портала, имеющие двухступчатый профиль.

Стены храма сложены из кирпичей в технике равнослойной кладки. Кирпичи имеют размер приблизительно 4.5×22×35.2 см.[24] Они хорошего обжига, прочные. Некоторые кирпичи имеют по одной из постелей волнистые полосы — „расчесы", исполненные еще до обжига по сырой глине каким то инструментом типа гребенки (рис. 7). На нескольких кирпичах обнаружены крупные „княжеские" знаки в виде двузубца. Наряду с обычными прямоугольными кирпичами были найдены трапециевидные кирпичи, а также узкие кирпичи с клиновидным торцом, очевидно для выкладки декоративных поребриков. Толщина швов раствора в кладке примерно равна толщине кирпичей. Раствор известковый, розовый от примеси цемянки.[25]

В стенах храма, ниже окон второго яруса, обнаружены каналы от сгнивших внутристенных деревянных связей. При обследовании найдены голосники — амфоры, использованные в кладке сводов.

---

[17] ЦГИАЛ, ф. 1293, оп. 129, № 95, л. I, а также Ленинградское отделение архива Института археологии АН СССР, ф. I, 1890, № 221, л. 60-об.

[18] Подробная документация (чертежи) проекта хранятся в Научно-исследовательском музее Академии художеств (Ленинград). Важнейшие чертежи — А—5294—5301.

[19] Там же: А—5359, А—5343; Дело Археологической комиссии, л. 122.

[20] Дело Археологической комиссии, л. 37.

[21] Там же, л. 99.

[22] Там же, л. 125.

[23] Там же, л. 14 (описание, сделанное Е. Н. Дверницким); Е. Дверницкий, *Археологические исследования в г. Владимире-Волынском и его окрестостях,* Киевская старина, т. XVIII, 1887, январь, с. 40; Е. Н. Дверницкий, *Памятники древнего православия в г. Владимире-Волынском,* Киев, 1889, с. 12 и 59. Описание храма в работе Н. И. Теодоровича не вносит ничего нового. (Н. И. Теодорович, *Город Владимир Волынской губернии,* Почаев, 1893, с. 110).

[24] Такой размер кирпичей приводит О. И. Левицкий. Однако, на фотографии 1897 г. кирпич имеет размер 23×32.5 см.

[25] В. 1975 г. для уточнения данных о строительных материалах древнего храма, около его стен были заложены два шурфа — к востоку од северной апсиды и у восточного членения северной стены. В строительном мусоре здесь найдено довольно много обломков плинф толщиной от 5 до 6 см, в среднем 5.5 см. Ширина некоторых обломков 23.0 и 24.5 см, длина их не установлена. Кирпичи красные, хорошего обжига, на нескольких обломках видны на постелистой стороне параллельные волнистые полосы. Найден обломок узкого кирпича (шириной 13.5 см) с полукруглым торцом. Строительный раствор очень прочный, розового цвета от примеси мелкой цемянки, с включением довольно крупных кусочков известняка.

Фундамент северной апсиды выступает на восток наружу от плоскости стены примерно на 35 см. Фундамент сложен из необработанных, но постелистых камней (известняк) на сером известковом растворе.

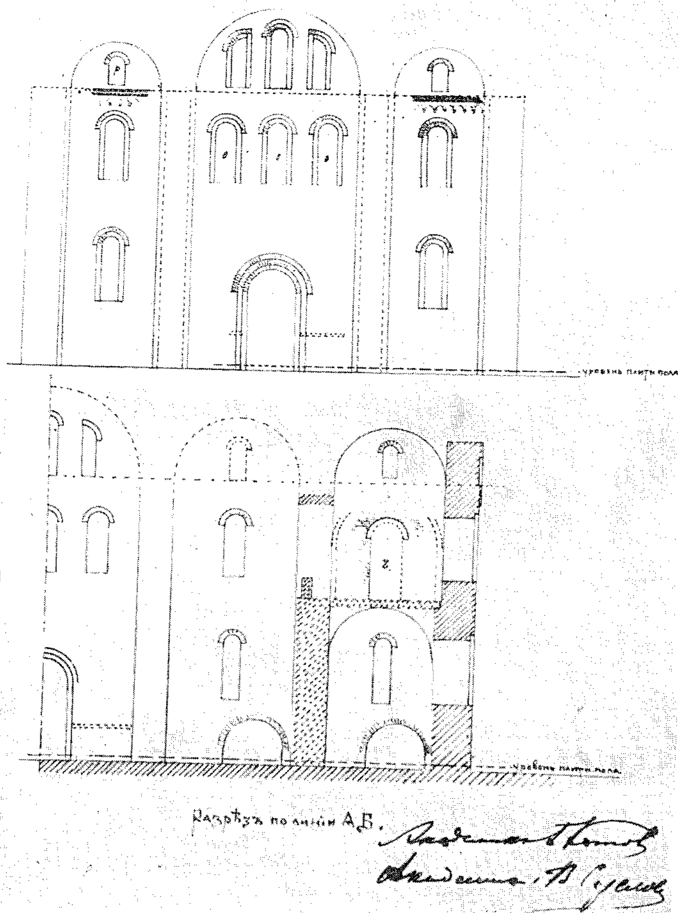


Рис. 5. Фиксация сохранившихся древних частей храма (Дело Археологической комиссии, л. 122)

Фундаменты храма ленточные, глубиной 2—3 м, сложенные из бутового камня. В верхней части фундаментов имеется кирпичная вымостка из нескольких рядов кирпичей, сложенных на очень прочном светло-сером растворе. Кирпичи вымостки больше, чем кирпичи кладки стен и имеют размер — 4.5×26.5×40 см. У западных членений храма каменный фундамент сильно выступает к северу и югу, образуя прямоугольные площадки шириной более 4 м (рис. 4 — буквы Д). Назначение этих расширенных участков фундамента неясно.

Пол был покрыт поливными керамическими плитками, уложенными на розовом, вероятно цемяночном растворе. Впрочем, из описаний неясно, был ли это действительно раствор или же известковая подсыпка пола, на которую укладывались плитки. Плитки прямоугольной, треугольной и ромбовидной формы, желтого, зеленого, темно-коричневого и темно-синего цветов.[26] Толщина плиток 2.5—3.5 см, размер их сторон от 10 до 22 см. По сведениям А. В. Прахова, пол в основной части храма и в алтарной апсиде лежал на одинаковом уровне. Г. И. Котов на основании стратиграфических наблюдений (впрочем, не совсем ясных) полагал, что уровень пола в алтаре был на две ступени выше.

При обследовании здания были обнаружены остатки фресковой росписи. Наиболее сохранившиеся участки росписи — в центральной апсиде и в откосах окон (рис. 8). Мелкие фрагменты были обнаружены также на других участках стен и на столбах. Очевидно, что первоначально храм был расписан целиком.

В западной части храма имеются хоры. Сво[ды,] поддерживавшие боковые членения этих хор, су[дя] по сохранившимся древним пятам, были крестовым[и.] Среднее членение хор опиралось на деревянн[ые] балки, отверстия от которых были обнаружены. Пр[и] этом, В. В. Суслов считал эти отверстия от бал[ок] древними, а Г. И. Котов полагал, что они относят[ся] к периоду одного из ремонтов храма, а первон[а]чально среднее членение хор также опиралось н[а] своды.

Никаких следов древней лестницы на хоры н[е] было найдено и по проекту Г. И. Котова лестниц[у] сделали заново — между южной стеной и юго-запад[]ным столбом. Древний вход на хоры вел через двер[ь,] расположенную на южном фасаде. Дверь эта был[а] сохранена при реставрации, хотя и служит окном[.] Таким образом, на хоры попадали извне с южной стороны здания, из какой-то другой постройки. По[]скольку никаких следов древней галереи вокру[г] собора не обнаружили, очевидно, что дверь вела н[а] переход во второй этаж дворца. Таким образом, княжеский дворец во Владимире очевидно находился не в детинце, а вне его, рядом с собором.

В соборе имелось значительное количество по[]гребений. Видимо, храм был с самого начала пред[]назначен служить усыпальницей, поскольку, в его стенах с самого начала было сделано 5 аркосольных ниш: три в северной и две в южной стене. При обследовании в 1886 г. выяснилось, что погребения в аркосолиях все разрушены, но в аркосолии северной стены нартекса было найдено тщательно замурованное помещение, где лежали кости пяти человек. Один из этих скелетов был определен как останки князя Владимира Васильковича.[27] Кроме древних погребений в соборе было найдено также значительное количество более поздних погребений.

Одним из важнейших вопросов, встающих перед современным исследователем, является вопрос о достоверности архитектурных форм восстановленного Успенского собора. Имеющаяся документация позволяет судить об этом с достаточной полнотой. Судя по этим данным, здание древнего собора сохранилось по-существу целиком, кроме сводов и северо-западного подкупольного столба. На всю высоту сохранилась даже часть закомар древнего храма. Без существенных изменений сохранились северный и южный порталы и часть окон. Сохранился и декоративный аркатурный пояс. Срубленные полуколонны наружных пилястр и тяги на апсидах были восстановлены по их обнаруженным следам.

В пояснительной записке Г. И. Котова достаточно подробно указано, какие части здания не удалось восстановить вполне достоверно.[28] Так, оказывается, что не имели обоснования и были запроектированы предположительно архивольты закомар, карнизы пилястр и апсид. Впрочем, карнизы Г. И. Котов проектировал, учитывая не только аналогии, но и размеры найденных лекальных кирпичей. Естественно, что полностью нарисована заново глава храма, поскольку даже вопрос о количестве глав можно было решить только исходя из аналогий. Отмечено, что покрытие фасадов штукатуркой сделано из чисто практических соображений, хотя, возможно, что в древности храм не был оштукатурен.

Таким образом, оказывается, что подавляющее большинство архитектурных форм Мстиславова собора восстановлено в полном соответствии с имевшимися в натуре бесспорными данными. Скепти-

---

[26] Сведения о цвете плиток не вполне ясны: наиболее вероятно, что полива была трех цветов — желтого, зеленого и темного вишнево-черного (по О. И. Левицкому — красные и черные). Указанный О. И. Левицким и А. В. Праховым синий цвет поливы в древнерусской архитектурной керамике, как правило, не встречается.

[27] Обоснованием для такого определения послужила нижняя челюсть со следами прижизненного болезненного повреждения, соответствующего описанной в летописи болезни князя. Обследование костей произвел киевский профессор Минх (О. И. Левицкий, *ук. соч.*, с. 115).

[28] Дело Археологической комиссии, л. 125.

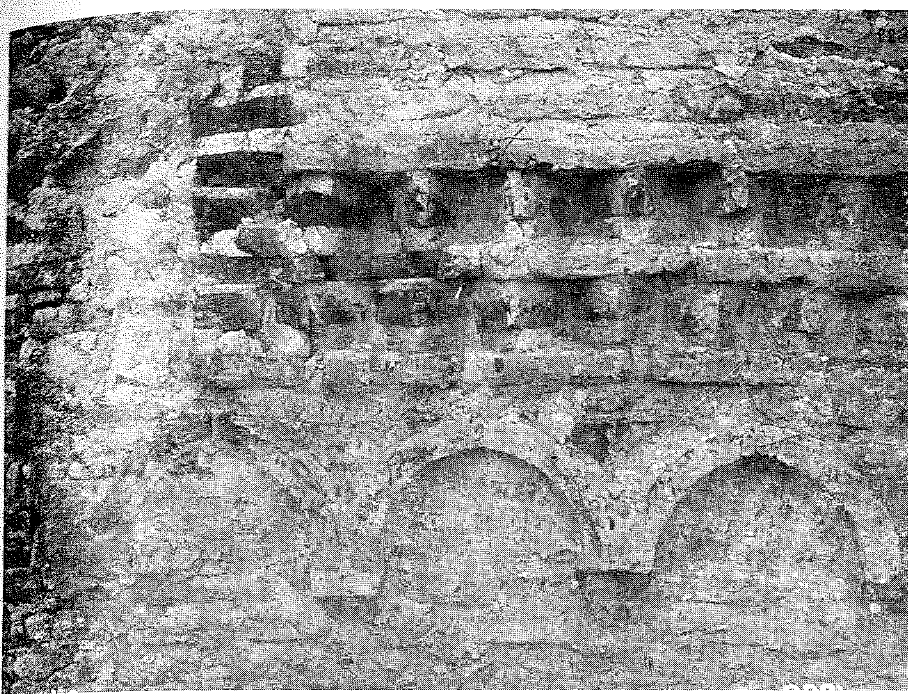
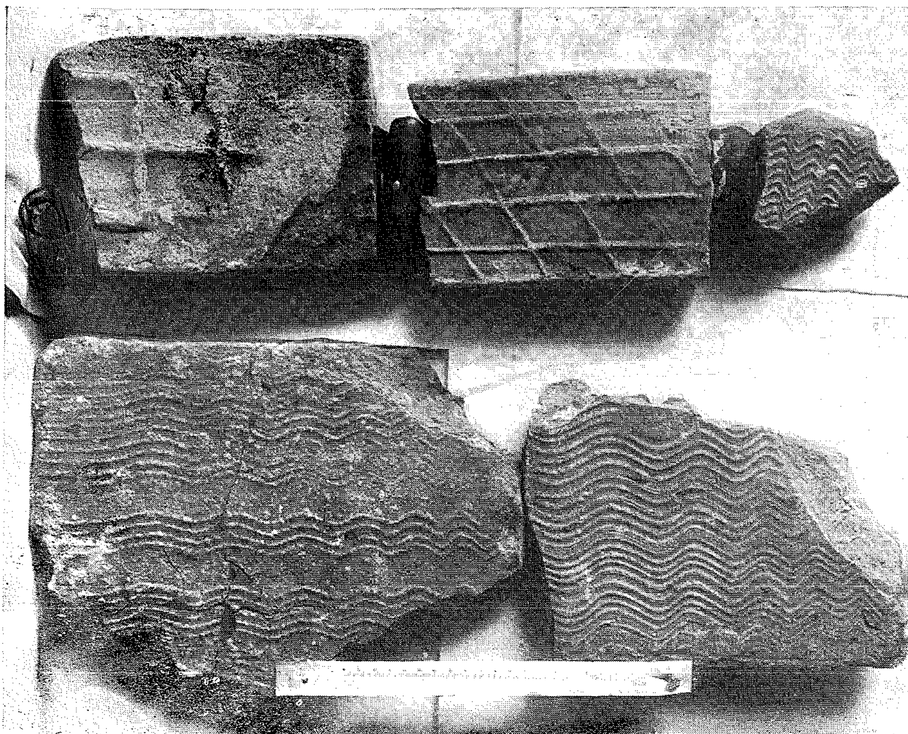


Рис. 6. Аркатурный пояс. Фото 1897 г. (Фотоархив ЛОИА, II, 25782)

ческое отношение к этому памятнику, как якобы фантастической реконструкции, выполненной без достаточных научных обоснований, не отвечает действительности.[29] Наоборот, можно вполне согласиться с Г. И. Котовым, который писал, что „в проекте большая часть здания на основании всех бывших до сего времени исследований его может быть восстановлена бесспорно в первоначальном виде".[30]

Первая половина и середина XII в. — важный переломный этап в развитии древнерусского зодчества. Именно в это время в большинстве крупных политических центров Руси начинается самостоятельное монументальное строительство. Ранее, в течение всего XI века на Руси существовал лишь один центр архитектурно-строительной деятельности — Киев. В конце XI — начале XII вв. параллельно с Киевом начал функционировать и другой центр строительства — Переяславль. Но процесс феодального дробления страны, сложение самостоятельных княжеств вызывали естественную необходимость в создании собственных строительных кадров в новых политических центрах — стольных городах этих княжеств. В разных землях этот процесс проходил по разному.[31] Так, в Новгороде это была постепенная переработка киевских форм, связанная с применением местных строительных материалов и разработкой собственных архитектурно-эстетических концепций. В Галицкой земле сложение самостоятельной архитектурной школы было связано с резким разрывом с киевской традицией и созданием иных архитектурных форм при участии приглашенных романских мастеров из Польши.[32] В северо-восточной Руси начало монументального строительства было связано с прямым перенесением сюда южнорусских традиций, когда Владимир Мономах построил в Суздале собор, возведенный руками киевских или переяславльских зодчих. Однако, условия для организации в Суздальской земле собственного строительного производства еще не созрели и строительство на время прекратилось, а в середине XII века политическая обстановка сложилась так, что князья северо-восточной Руси не могли получить мастеров из Киева и вынуждены были обратиться за зодчими в Галич и в Германию. Так сложилась своеобразная владимиро-суздальская архитектурная школа.[33] Рано оторвалась от киевских традиций и полоцкая архитектура, по-видимому, тесно связанная в первой половине XII века с зодчеством Византии. Наоборот, в Смоленске, киево-черниговские традиции продолжали господствовать в архитектуре вплоть до 80—90-х гг. XII в., несмотря на то, что уже с 40-х гг. здесь имелись достаточно квалифицированные местные кадры мастеров и зодчих.

Рис. 7. Кирпичи Мстиславова храма. Фото 1897 г. (Фотоархив ЛОИА, III, 6958)



На фоне этой сложной и во многом противоречивой картины разложения ранее единой киевской архитектуры и сложения местных феодальных архитектурных школ следует рассматривать постройку Успенского собора во Владимире-Волынском. До самой середины XII в на Волыни не было возведено ни одного монументального каменного или кирпичного здания. Видимо, тесная политическая связь с Киевом не только не способствовала началу здесь монументального строительства, но наоборот, задерживала этот процесс. Волынские князья по традици чувствовали себя, если не киевскими князьями, то, во всяком случае, первыми претендентами на киевский стол. В этих условиях они не стремились начинать на Волыни монументальное строительство. Лишь к середине XII века окончательно оформилось положение Волыни как вполне самостоятельного княжества и сложились необходимые предпосылки для начала монументального строительства. Именно тогда и был возведен Мстиславов храм — один из наиболее крупных памятников русского зодчества этой поры.

Какими же силами было исполнено это строительство? Несомненно, что самостоятельных строительных кадров на Волыни до этого не было и, следовательно, мастеров должны были вызвать из какого-то другого города. Архитектурные формы Мстиславова храма совпадают с формами памят-

---

[29] Так, например, М. Валицкий считал реконструкцию собора абсолютно не отвечающей древним формам. M. Walicki, *Średniowieczne cerkwie Włodzimierza,* Rocznik Wołyński, t II, Równe, 1931, c. 376.

[30] Дело Археологической комиссии, л. 127-об.

[31] П. А. Раппопорт, *О взаимосвязи русских архитектурных школ в XII в.,* Труды института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина, Серия архитектура, вып. 3, Л., 1970, с. 3.

[32] П. А. Раппопорт, *К вопросу о сложении Галицкой архитектурной школы,* В сборнике „Славяне и Русь", М., 1968, с. 459.

[33] Н. Н. Воронин, *Зодчество северо-восточной Руси XII—XV веков,* т. I, М., 1961, с. 108 и 336.

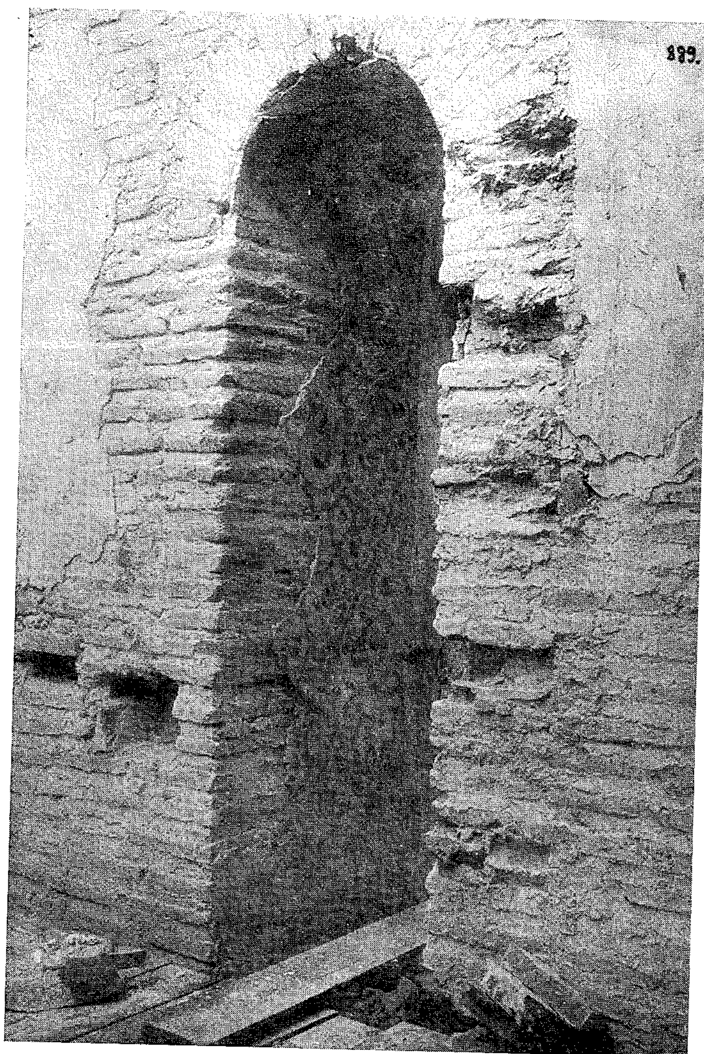


Рис. 8. Оконный проем с фресковой росписью. Фото 1897 г. (Фотоархив ЛОИА, II, 25783)

ников Киева, Чернигова, Смоленска. Однако более детальный анализ строительно-технических особенностей позволяет выдвинуть предположение, что мастера, построившие Мстиславов собор, приехали не из этих городов. Наличие ленточных фундаментов, редко встречающихся в памятниках середины XII в., а особенно своеобразная обработка поверхности кирпичей волнистыми линиями, ведут нас к другому архитектурному центру — Переяславлю.[34] На переяславльские архитектурные традиции указывает другой памятник волынского зодчества — церковь „Старая кафедра" и, особенно, план того малого храма, фундамент которого был открыт раскопками 1975 г. под руинами „Старой кафедры".[35]

Связи архитектуры Волыни с зодчеством Переяславля не должны вызывать удивления, поскольку между этими землями существовали тесные контакты. Так, известно, что князь Мстислав Изяславич был некоторое время переяславльским князем, затем вскоре, после смерти отца (1154 г.) ушел оттуда на Волынь, сперва в Луцк, а в 1156 г. захватил стольный город Волыни Владимир. Мстислав явно опирался на Волынь, как на свою основную наследственную территорию. К тому же политическая роль Переяславля в это время постепенно затухала, в то время как Волынь, наоборот, приобретала все большее значение и самостоятельность. В таких условиях Мстислав для возведения городского собора во Владимире вполне мог перевезти на Волынь переяславльскую строительную артель.

Конечно, вопрос о мастерах, начинавших монументальное строительство на Волыни, как и все вопросы, связанные с дальнейшим развитием волынского зодчества, еще далеки от окончательного решения. Памятники Волыни до настоящего времени изучены чрезвычайно слабо. Археологическое изучение этих памятников и выяснение картины эволюции архитектуры Волыни — одна из важнейших задач советских археологов и историков архитектуры.

---

[34] Обе эти особенности можно видеть, например, в Воскресенской церкви в Переяславле. См. М. К. Каргер, *Раскопки в Переяславе-Хмельницком в 1952—1953 гг.*, Советская археология, XX, 1954, с. 21.

[35] П. А. Раппопорт, *Раскопки во Владимире-Волынском*, Археологические открытия 1975 года, М., 1976.

L'église de Mstislav à Vladimir-Volinski

P. A. Rappoport

L'église de la Dormition à Vladimir-Volinski est l'une des plus grandes et des plus brillantes expressions artistiques de l'architecture russe du milieu du XII^e siècle. L'édifice est bien conservé, et restauré tel qu'il était à l'origine, vers la fin du XIX^e siècle. Cependant, on n'a pas encore étudié ni publié la documentation concernant la restauration du monument, de sorte que les chercheurs n'ont jamais pu acquérir la certitude que le dit monument a été restauré de façon authentique.

En partant des documents conservés dans les archives et des recherches sur le terrain, l'auteur a tenté de décrire l'architecture et la construction de l'édifice, et de préciser jusqu'à quel point celles-ci correspondent à l'original. Ainsi, l'auteur est amené à conclure que, dans la plupart des cas, les restaurations entreprises, vers la fin du XIX^e siècle, concordent avec ce qui reste des édifices, et de ce fait méritent qu'on leur ajoute foi.

D'après les annales où il en est question, l'église de la Dormition a été construite par le prince Mstislav Volinski, entre 1156 et 1160. Jusqu'à ces années — là il n'y avait aucun édifice monumental sur la Volina, et, de toute évidence, les bâtisseurs étaient venus d'une autre région de la Russie méridionale. La comparaison de certains détails d'ordre technique permet de supposer que les bâtisseurs étaient venus de Perejaslavlj.

О Преполовљењу празника

Гордана Бабић

Однос речи и слике у византијској уметности већ деценијама занима истраживаче. Проналазе се још увек примери који све јасније и све тачније објашњавају процес стварања византијског иконографског језика. Таквим испитивањима подвргнути су не само описани догађаји из Христовог живота претворени у ликовне представе, него и поједини апстрактни појмови догме, књижевне метафоре, разна општа места из Библије — тзв. „типови", па чак и неке реченице из јеванђеља, које описују одређену ситуацију, често понављану. Говор помоћу речи постојано се претапао у византијској уметности у говор помоћу слика. Тај процес је донео најважније плодове у најстаријем раздобљу стварања византијског иконографског језика (IV—VI век), али ни касније није заустављен. И баш зато, сваки пример који може да покаже обогаћење византијског иконографског језика у неком каснијем периоду постаје необично занимљив. Обогаћењем се с правом сматра настанак нове слике, најчешће илустрације неког текста који до датог тренутка није привлачио пажњу иконографа и сликара, али се обогаћењем иконографског језика може такође сматрати разноврснија употреба или прилагођена примена већ постојећих сликарских решења.

Пример композиције Преполовљења празника објашњава такав начин обогаћења византијског иконографског језика, где једна слика-знак постоји вековима, али као и реч у сваком језику има своје основно и многа стечена значења.

Повод за поновно разматрање слике-знака, која приказује Христа како поучава Јевреје у храму, а добија у одређеном тренутку и значење Преполовљења празника, пружила је занимљива студија Гајане Алибегашвили о старим грузијским литургијским рукописима. Књига је објављена на руском језику, у Тбилисију, 1973. године, под насловом: Уметничко начело илустровања грузијске рукописне књиге од XI до почетка XIII века.[1] Сарадница Института за историју уметности Грузијске академије наука, изванредни познавалац грузијске средњовековне књижевности и уметности, а посебно грузијских рукописа, Гајане Алибегашвили је у овој својој књизи истакла углавном стилске законе украшавања грузијских зборника употребљаваних при литургијским обредима. Међутим, културни и уметнички значај ових рукописа из Тбилисија прелази границе грузијске средњовековне уметности. Они пружају занимљив материјал за разматрање неких посебних питања настајања књижне илустрације и византијског иконографског језика уопште. Истичући значај византијске православне идеологије, коју је следила и грузијска црква, Г. Алибегашвили је у овој књизи изабрала баш литургијске рукописе из времена процвата грузијске уметности од XI до XIII века.

Најзанимљивији очувани рукопис тога рода је синаксар из XI века о чијим се минијатурама расправља у првом поглављу књиге. Минијатуре овог синаксара, који је припадао епископу Захарији Валашкертском, датоване око 1030, до сада су често помињане у стручној литератури, али никад нису биле стварно проучене нити у потпуности објављене.[2] Синаксар се чува у Институту за рукописе Грузијске академије наука под бр. А—648. Сада се састоји од 71 пергаментног листа, а вероватно их је првобитно имао око 400. Текст синаксара је грузијски, а натписи крај уоквирених минијатура су грчки. Очувано је свега 74 минијатуре, од којих 29 приказују сцене, а остало су уоквирене фигуре или попрсја појединих светитеља.[3] Аутор сматра да је књига написана и украшена на Светој Гори, вероватно у грузијском манастиру Ивирону, где су грчки мајстори могли израдити минијатуре. Основне стилске особине су наглашена монументалност, уравнотеженост композиција и лаконски начин иконографског изражавања. Такав начин украшавања књига аутор објашњава утицајем византијског сликарства Македонске епохе,[4] али могло би се пре рећи да су почетком XI века на Светој Гори биле веома цењене свечане литургијске књиге, какав је такозвани Фокин јеванђелистар из Велике Лавре. У посебној студији коју је посветио византијским јеванђелистарима, К. Вајцман је показао у којој мери је хијератични стил минијатура таквих богослужбених књига могао да зависи од њихове свечане намене.[5]

При тумачењу сцена, насликаних у овом веома значајном грузијском синаксару (А—648), Г. Алибе-

---

[1] Г. Алибегашвили, *Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI — начала XIII веков*, Тбилиси 1973, изд. Мецниереба, 162 стране, 3 табле у боји у тексту и 55 црно-белих слика на таблама ван текста; на руском, са кратким резимеом на француском (стр. 158—162), нема регистра.

[2] О датовању рукописа, натпису који помиње епископа валашкетског, о ивиронском игуману Евтимију који је превео с грчког кратки синаксар, уп. К. Кекелидзе, *Фрагмент „Краткого синаксара" св. Евтимия Атонского*, Приложение, in Иерусалимский канонар VII века, Тифлис 1912, 297—298; Н. П. Кондаков, *Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии*, СПетербург 1890, 166—170. П. Мијовић описује исти грузијски синаксар у својој књизи *Менолог*, Београд 1973, 192—194, али на основу старијих описа које цитира и на основу фотографија из колекције професора Р. Блејка, којима се користио добротом професора, госпођице С. Дер Нерсесиан. Велике разлике у навођењу минијатура које сада красе постојеће листове синаксара, према опису Г. Алибегашвили, и оних које би требало да га красе, према реконструисаном опису П. Мијовића, збуњују данашње читаоце. П. Мијовић нпр. уопште не помиње минијатуру Преполовљења празника, али помиње низ других сцена, којих нема у опису Г. Алибегашвили, па наводи на питање: да ли се на фотографијама проф. Р. Блејка може препознати још неки лист из овог драгоценог, али веома оштећеног рукописа? Г. Алибегашвили и П. Мијовић ће вероватно одговорити ускоро на ово и слична питања.

[3] Сви подаци наведени су према опису Г. Алибегашвили, *н. д.* 13—16.

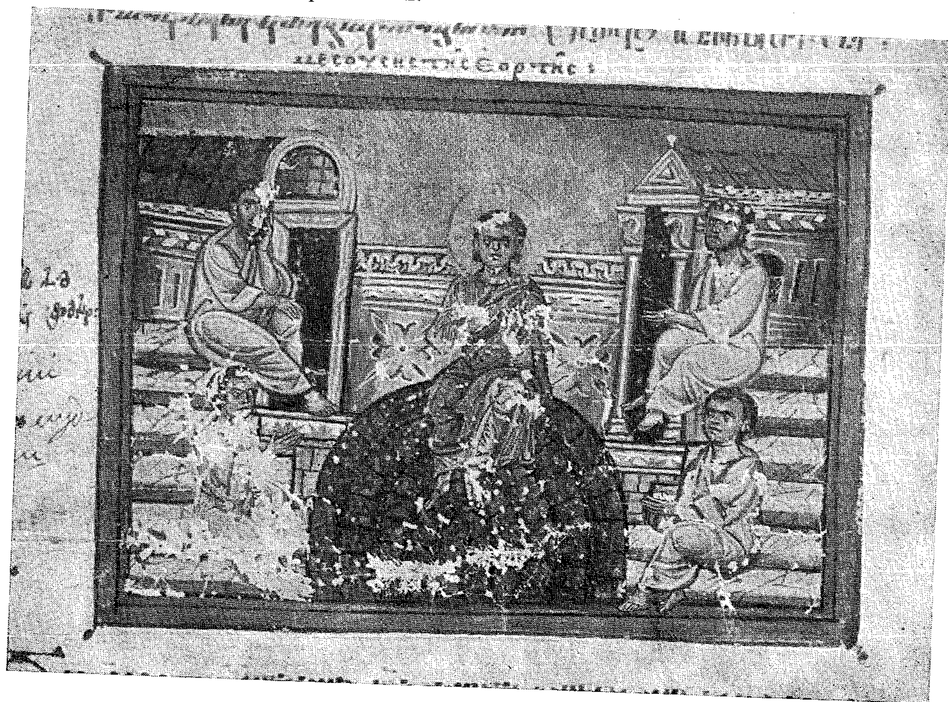
[4] Алибегашвили, *н. д.* 19—24.

[5] K. Weitzmann, *The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations*, in New Testament Manuscript Studies, ed. by M. M. Parvis and A. P. Wikgren, Chicago 1950, 151—174; idem, *The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts*, in Byzantine Books and Bookmen A Dumbarton Oaks Colloquium (1971), D. O. Center for Byzantine Studies, 1975, 69—109, о јеванђелистарима посебно 98—101.

гашвили је композицији на фотографији 22а, која представља Христа Емануила међу мудрацима у храму, дала следећи назив: „дванаестогодишњи Христос у храму међу мудрацима”, занемаривши сачувани грчки наслов над оквиром слике μεσούσης τῆς ἑορτῆς, који јасно указује на Преполовљење празника. На неким илустрацијама Преполовљења празника појављује се већ у XII веку наслов Μεσοπεντηκοστή (ἡ),[6] како су празник називали грчки хомилисачари још почевши од VI века. Међутим, у грузијском синаксару, сасвим природно, среће се наслов који је непосредно преписан из јеванђељске реченице: Ἤδη δὲ τῆς ἑορτῆς μεσούσης ἀνέβη Ἰησοῦς εἰς τὸ ἱερὸν καὶ ἐδίδασκεν . . . (Јов. VII, 14). Минијатура не илуструје текст по Луки (II, 40—50), где се говори о дванаестогодишњем Христу који проповеда у храму док га родитељи траже по Јерусалиму, као што је претпоставила Гајане Алибегашвили;[7] у питању је други јеванђељски текст по Јовану (VII, 14—36), где се такође говори о Христу који проповеда у храму Јеврејима, али другом приликом, на празник Јевреја, у време *половине празника*. Текст по Јовану (VII, 14) у српском преводу гласи: „Али одмах *у половини празника* изиђе Исус у цркву и учаше . . .” У среду, четврте седмице после Пасхе (седмице расслабљенога), празнује се *Преполовљење празника*, као символично сједињење Пасхе и Педесетнице. Празник преполовљења је морао бити установљен до VI века, јер му је посветио једну беседу цариградски презвитер Леонтије Византинац (VI век);[8] а једну беседу је истом празнику посветио и Леонтије из Неаполиса на Кипру (VII век).[9] У Јерусалимском канонару из VII века тачно се прописује читање одређеног одломка из јеванђеља по Јовану (VII, 14) за обред одређене среде,[10] а карактеристична реченица (Јован VII, 14) тачно се наводи и у овим [...] старијим хомилијама написаним у част празни[...] Већ у VII и VIII веку обред за четврту среду по[...] Пасхе добио је низ песама познатих византијских [...]тора, као што су Јован Монах, Андреја Критски, И[...]ја Јерусалимски, Герман и Теофан.[11] У X веку об[...] је забележен и у типику Велике цркве цариградске [...] касније такође у многим другим изворима.[12] [...] јасно означена литургијска традиција, која се пре[...] данашњим знањима може пратити од VI века, дов[...] је до последица у ликовном изражавању, али да[...] познате илустрације овог празника не сведоче о с[...]рини на коју упућују литургијски извори. Пре[...] познатим подацима, може се веровати да су се и[...]страције Преполовљења празника појавиле баш [...] четворојеванђељима, јеванђелистарима, синаксари[...] или менолозима, тј. у рукописима где се текст (Јов[...] VII, 14) наметао сликарима, било као део четвор[...] јеванђеља, било као пасус из јеванђеља изабран [...] сложен за читање одређеног дана у години у јева[...]ђелистару, или неком другом литургијском зборни[...] Као слика празника, Преполовљење се појављује ве[...] изгледа, од XII века на слоновачама, иконама, [...] касније и на фрескама, у одређеним циклусима и[...] самостално, по избору и налогу ктитора. За са[...] поменута минијатура из грузијског синаксара А—6[...] сведочи о иконографији најстаријих познатих сцен[...] ове садржине.

Минијатура Преполовљења празника из грузи[...]ског синаксара необично је занимљив пример схва[...]тања одређених иконографских знакова којима су [...] изражавали византијски сликари. Када су овакв[...] литургијски зборници бивали илустровани, илумина[...]тори су се, за многе текстове састављене од познати[...] делова, користили сликама већ раније створени[...] Догађаји из четири јеванђеља, као и из многих жи[...]тија већ су били илустровани, а за нека општа места [...] као што су рођења, смрти, преноси моштију, муче[...]ничка погубљења, итд. коришћене су одређене *слике-знаци*. Исто тако су и за одређене, понављане ситу[...]ације у описима Христовог живота у Новом завету [...] тражена већ постојећа ликовна решења. На пример [...] за често понављану реченицу *Христос учи у храму* [...] нађена је одговарајућа *слика-знак*. Х. Валтер је [...] показао како су византијски сликари за сцене *„учења у храму”* искористили уобичајену античку илустра[...]цију паганског ученог разговора филозофа са саго[...]ворницима у ексeдри. Хеленистичка слика добила [...] је касније хришћанску садржину; у IV веку у истој [...] композицији, место филозофа је заузео Мојсије у [...] средини ексeдре, а као саговорници су се појавили [...] учени Египћани (на мозаику у римској цркви Sta [...] Maria Maggiore); или на другим примерима, показао [...] је исти аутор, како је средишње место филозофа у [...] ексeдри заузео Христос, а бочна места на кружној [...] клупи попунили су учени Јевреји, или апостоли.[13]

Античка слика, као упечатљиво ликовно тумачење учене дискусије, живела је вековима. Основно значење се богатило новим садржајем, новим нијансама. Место филозофа, Мојсија, Христа, заузимали су некад и други мудри проповедници, као нпр. Григорије из Назианза кад је расправљао с епископима (Par. gr. 510, fol. 232, из IX века).[14] Слика проповедника и саговорника у полукругу схватана је у византијском сликарству као иконографски знак за одређену ситуацију. У нашем случају занимљиво је



Сл. 1. Грузијски синаксар А-648, Преполовљење празника

[6] Ch. Walter, *Mid-Pentecost*, Eastern Churches Review, A Journal of Eastern Christendom, III, 2, London 1970, 231—234.

[7] Алибегашвили, *н. д.* 46—47.

[8] Migne, *P. G.* 86, col. 1976 sq. Λεοντίου πρεσβυτέρου Κωνσταντινουπόλεως ὁμιλία εἰς τὴν Μεσοπεντηκοστὴν... наводи у хомилији реченицу из јеванђеља по Јовану (VII, 14): „Ἤκουες γὰρ ἀρτίως τοῦ εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου βοῶντος. Μεσούσης τῆς ἑορτῆς, ἀνέβη ὁ Ἰησοῦς εἰς τὸ ἱερόν καὶ ἐδίδασκε...“ col. 1984 A.

[9] Migne, *P. G.* 93, col. 1581 D. — 1597 A. Он такође наводи у овој хомилији поменуту реченицу из јеванђеља по Јовану (VII, 14): „Τῆς τοίνυν ἑορτῆς μεσούσης, ὥς φησιν Ἰωάννης ὁ εὐαγγελιστής, ἀνέβη ὁ Ἰησοῦς εἰς τὸ ἱερὸν καὶ ἐδίδασκεν...“ col. 1585 B.

[10] К. Кекелидзе, *Иерусалимский канонар VII века*, Тифлис 1912.

[11] F. Cabrol—H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, CLII—CLIII, tom XIV, Paris 1938, col. 259—260.

[12] H. Matéos, *Le Typicon de la Grande Eglise*, tom II, *Le cycle des fêtes mobiles*, Rome 1963, 121; Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 217—218.

[13] Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 188—198.

[14] Walter, *L'iconographie des conciles*, 195—198.



Сл. 2. Св. Никита Преполовљење празника

указати на два јеванђељска одломка у којима се помиње Христос који учи баш Јевреје у храму: Лука II, 40—50 и Јован VII, 14—36. У минијатурама из XI и XII века ова два одломка добијају илустрације које се граде на истом старом композиционом решењу. К. Вајцман наводи као најјасније примере илустрације текста по Луки у фирентинском четворојеванђељу (Laur. VI, 23), из XI века, где четири сцене објашњавају овај јеванђељски пасус, али је само једна прави знак проповеди;[15] у јеванђелистару из XI века из манастира Дионисијата на Светој Гори [Cod. 740 (587 m.) fol. 135 r] спојене су две основне епизоде у једну композицију, која је живела и у каснијим временима као знак, образац, за реченицу претворену у слику.[16] Пример илустровања исте теме „учења у храму" у рукопису Хомилија Григорија Назиjанзина из IX века (Par. gr. 510), који наводи и Г. Алибегашвили, према студији S. Der Nersessian,[17] сведочи да су илустратори беседа веома вешто позајмљивали целе слике или делове слика из постојећих и знаних рукописа, употребивши их као одређене иконографске формуле. У свим овим композицијама, из фирентинског четворојеванђеља, из јеванђелистара манастира Дионисијата, из Хомилија Григорија Назиjанзина (Par. gr. 510), уз Христа и учењаке насликани су и родитељи Христови, што извор оправдава (Лука II, 40—50). У грузијском синаксару, међутим, као што примећује и Г. Алибегашвили, родитељи нису насликани.[18] То је доказ више да је у основи грузијске слике баш јеванђељски текст који говори о Преполовљењу празника и не помиње родитеље Христове (Јован VII, 14—36). Да се водило рачуна о овој појединости сведочи и композиција Преполовљења празника очувана у јеванђелистару из манастира Дионисијата [Cod. 740 (587 m.) fol. 19 v.], где одрасли Христос проповеда у храму и, наравно, родитеља нема на минијатури.[19] Сем о присуству родитеља, грчки сликари су у XI веку водили рачуна и о изгледу Христа у првом и у другом случају, односно при илустровању текста по Луки и по Јовану. У фирентинском четворојеванђељу и у јеванђелистару из манастира Дионисијата одломак јеванђеља по Луки је илустрован сличним композицијама, у екседри, са голобрадим младим Христом [Laur. VI, 23, fol. 106 v. и Cod. 740 (587 m.) fol. 135 r.]; а при илустровању другог текста, по Јовану, у истим рукописима Христос је приказан с брадом, у зрелим годинама [Laur. VI, 23, fol. 183 r. и Cod. 740 (587 m.) fol. 19 v.]. У грузијском синаксару ова разлика у узрасту Христа није поштована, као ни на многим каснијим споменицима. Што се тиче значења слике, ипак сумње нема, и натпис и појединости јасно указују да је сликар хтео да прикаже Преполовљење празника, уз пасус грузијског текста који се односи на исти празник,[20] што значи да је у овом случају сцена смештена, сходно византијском обичају, уз одговарајући текст и да у рукопису постоји усаглашеност писаног и насликаног дела каква се очекује у синаксару. Штета је ипак што Г. Алибегашвили не наводи у поменутој књизи ниједан грчки наслов исписан крај минијатура и не указује на другим примерима на повезаност слике и текста, што би било такође занимљиво проверити, као и ред читања по данима у овом оштећеном рукопису. Одломак о дванаестогодишњем Христу који проповеда у храму (Лука II, 40—50) чита се 1. јануара; међутим, у грузијском синаксару (А—648), илустрација коју смо објаснили као Преполовљење празника заузима лист прилично удаљен од јануарских сцена (листови нису пагинирани), па и то поткрепљује наше објашњење. Г. Алибегашвили не расправља о реду којим се нижу ови, до данас сачувани листови грузијског синаксара, нити о повезаности слике и текста за одређене датуме, нити због чега је нпр. после илустрација септембарских дана (сл. 3 — 1. и 2. септембар; сл. 4а — 2. септембар; сл. 4б — 3. септембар; сл. 5а — 14. септембар; сл. 5б — 8. септембар и 9. септембар; и сл. 6а — 15. септембар) наишла илустрација 5. јуна (сл. 7b), па затим опет тече низ септембарских празника (сл. 7а — 23. септембар, итд.); нпр. илустрације догађаја који се по византијском календару славе у фебруару и марту унете су међу бројне сцене јануара, итд. Није ли у питању особеност грузијског календара или постоји други разлог? Према редоследу минијатура у књизи Г. Алибегашвили стиче се утисак да минијатуре не теку сасвим по реду византијског календара, али је извесно да композиција коју смо изабрали да објаснимо овом приликом стоји уз текст који се налази у

[15] Weitzmann, *o. c.*, in New Testament Manuscript Studies, pl. XVI; T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, Florence, Laur. VI, 23, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques VI, Paris 1971, fol. 106 v. fig. 188.

[16] S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Th. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts*, Athens 1973, fig. 252.

[17] S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris. Gr. 510*, Dumbarton Oaks Papers 16, 1962, 197—228.

[18] Алибегашвили, *н. д.* 47.

[19] Pelekanidis, Christou, Tsioumis, Kadas, *o. c.*, fig. 203.

[20] Захваљујем, још једном, на овом месту, колегиници Г. Алибегашвили на провери значења текста.

делу књиге посвећеном покретним празницима. У сваком случају грузијски синаксар А—648 је веома важан споменик за испитивање утицаја литургије на ликовне уметности у Византији, а поготову у Грузији, па се могу очекивати и нова испитивања у овом правцу, како Г. Алибегашвили, тако и других истраживача византијске уметности. Ово прво потпуно издање свих очуваних минијатура у грузијском синаксару А—648 приближило је европским љубитељима и научницима рукопис који се чува на далеком Кавказу, а нама је дало могућности да скренемо пажњу на појаву слике Преполовљења празника у рукописима из XI века,[21] и да још једном, и на овом примеру, покажемо извор из којег су црпли знања каснији мајстори икона и фресака. Када су на фрескама у Св. Никити, у католикону Хиландара, или у Дечанима, живописци сликали Преполовљење празника, као једну сцену из циклуса Христове делатности за живота, обележавали су уобичајену композицију насловима или натписима. У Св. Никити, где су фреске израдили Михаило и Евтихије у другој деценији XIV века, за ктитора, краља Милутина, наслов композиције је сасвим јасан: **прѣполовлениѥ праздника**; Христос је у зрелим годинама, под балдахином, на трону, у „екседри" међу ученим Јеврејима.[22] У католикону манастира Хиландара, у наосу је очувана оригинална фреска из последњих година владавине краља

[21] Проповед Христа у храму (Јов. VII, 14) је насликана и у јеванђелистару из XI века у колекцији њујоршке библиотеке Pierpont Morgan, Ms Morgan 639, fol. 22 v. — уп. K. Weitzmann, *The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639*, in Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene, ed. by D. Miner, Princeton, New Jersey 1954, 365, fig. 302. Међутим, на овој сасвим поједностављеној композицији, која је прилагођена иницијалу слова Т, уобичајена слика-знак је изостала. Остали рукописи у којима би могла да буде приказана иста проповед (Јов. VII, 14) остали су нам недоступни.

[22] G. Millet—A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, fasc. III, Paris 1962, pl. 42, 1. О датовању и особинама сликарства у Св. Никити, В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 50—51; о распореду живописа П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, шема VII, 79: Преполовљење празника се у Св. Никити налази на Ј-3 ступцу, на северној страни, у II зони. П. Миљковић-Пепек је погрешно уврстио ову сцену у Чуда Христова (*н. д.* стр. 55); она чини део циклуса Христових парабола и земаљске делатности. Преполовљење празника из Св. Никите помиње и Ch. Walter, *Mid-Pentecost*, 232; idem, *L'iconographie des conciles*, 195.



Сл. 3. Дечани, Преполовљење празника

Милутина, за кога је такође живопис израђен, 1318—1320 год., са грчким натписом на композиц Преполовљења празника: ὁ Χ(ριστὸ)ς διδάσκον ἐν ἱερῷ τῆς Ἰουδαίοις.[23] У Дечанима је натпис српски истој композицији: **вьзиде и(сѹ)с вь црквь и** **и дивлахѹ се Юдениѥ**; Христос је приказан у зре годинама, на трону, а крај њега су на полукружн седишту „екседре" учени Јевреји.[24] У сва три случ Христос је приказан у зрелим годинама, родите нема и натписи потврђују да је илустрован одлом из јеванђеља по Јовану (VII, 14).[25] На хиландарск композицији Христос држи отворену књигу, јев ђеље, са исписаним текстом, који ће се после чи ћења лакше читати. Композиција је у Хиланда скраћена по висини и сведена на уски појас гор зоне у бочној конхи, па сликар није употребио пол кружну екседру да на њеним седиштима размес Јевреје. И Христос под балдахином и Јевреји бочним групама стоје, видљиви само до појаса. Међ тим, по месту композиције међу осталим сценама земаљске делатности Христове, може се сматра да је и у овом случају приказано Преполовљен празника.

Не покушавајући да наведемо све примере ко позиције Преполовљења празника у византијском и руском сликарству, где је ова тема била нарочи омиљена у XIV и XV веку, желели смо само да скр немо пажњу истраживача на вештину византијск иконографа, који су лако проналазили права ко позициона решења за одређене слике. Веома стар слику-знак „учење у храму"[26] примењивали су, уз ма иконографске измене, и при илустровању одломк из јеванђеља по Луки и при илустровању одломк јеванђеља по Јовану. При распознавању одломак односно иконографских тема, детаљи слике (као н присуство родитеља, узраст Христа) чија је природ иконографска, а не стилска ни композициона, ук зују на право значење. Такве иконографске разлик при илустровању реченица из јеванђеља по Луки или по Јовану, показале су минијатуре у рукописим из XI века, а показују их и фреске из XIII и XI века; у Сопоћанима, на пример, Учење дванаест годишњег Христа у храму, уз присуство родитељ крај „екседре" (око 1265), јасно илуструје текст је ванђеља по Луки (II, 40—50),[27] док је на композициј у Св. Никити, где родитеља нема, а Христос је зрелим годинама, очигледно да се илуструје текст Јовану (VII, 14—36). Додајући трон и балдахин, мн ги иконографи у каснијем раздобљу уздизали с Христа посебно, у односу на Јевреје, наглашавају духовну разлику приказаних, која није присутна н

[23] Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, црте на стр. 53 приказује фреске у јужној конхи хиландарско католикона, али натписи нису уцртани; idem, *Новоот кривени хиландарски живопис из доба краља Милутин* Хиландарски зборник 4, Београд (у штампи) фот. бр. аутор не идентификује ову композицију као Преполов љење празника, објављује али не идентификује текс легенде над сценом, док је текст на књизи остао непро читан, очекујући чишћење фресака.

[24] Б. Бошковић—В. Петковић, *Манастир Дечани*, и II, Београд 1941, изд. САН, о Преполовљењу празник В. Петковић, том II, 33, pl. CXCIV.

[25] Почетком XIV века у српском монументално сликарству се све чешће илуструју разна јеванђељск читања, па и старозаветне лекције, које чине део литур гијских обреда, уп. Д. Панић—Г. Бабић, *Богородиц Љевишка*, Београд 1975, ed. СКЗ, 53—55. Посебно о чита њу текстова на јутрењу, током осам недеља почевши о Ускрса, и на празнике тог периода, међу којима је среда четврте недеље, τετάρτη τῆς μεσοπεντηκοστῆς, G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1960, 33—34.

[26] Walter, *Mid-Pentecost*, 231—234; idem, *L'iconographie des conciles*, 195; Millet, *Recherches*, 34—38.

[27] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, ed. СКЗ цртеж у шеми на стр. 130; добра фотографија у албум Millet—Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, fasc. II, 1957, pl. 9, 3.

сликама из XI века и оних ранијих. Нарочито су се сликари из доба Палеолога трудили да истакну Христа као врховног цара васионе коме балдахин и трон припадају као знаци његовог узвишеног положаја. У основну шему слике „учења у храму" уношене су појединости које су слику-знак мењали или обогаћивали новим значењима или новим нијансама значења. Вешти византијски иконографи служили су се с лакоћом познатим елементима и стварали нове слике. У том византијском иконографском језику, где су владала сасвим одређена правила говора, није никад било празне укалупљености, ни дословног понављања.

La Mi-Pentecôte

Gordana Babić

Le rapport entre le texte et l'image dans l'art byzantin intéresse les chercheurs depuis plusieurs décennies. Ils y découvrent sans cesse des exemples qui expliquent de façon de plus en plus claire et précise le processus de la création du langage iconographique byzantin. Les investigations portent non seulement sur les événements de la vie du Christ, exprimés en images, mais aussi sur certaines notions abstraites contenues dans les dogmes, sur des métaphores littéraires, divers lieux communs „τόποι" de la Bible, et même sur des phrases du Nouveau Testament qui décrivent une situation déterminée, souvent répétée. Le langage qui utilisait les mots se transmuait continuellement en un langage qui se servait d'images. Les fruits de cette évolution sont les plus remarquables au cours de la période la plus ancienne où s'est formé le langage iconographique byzantin (IV^{e}—VI^{e} s.), mais sans cesser pour autant à des époques ultérieures. Et de ce fait précisément, tout exemple qui dénote un enrichissement du langage iconographique byzantin au cours de l'une de ces époques devient particulièrement intéressant. On considère à juste titre comme enrichissement une représentation nouvelle, la plupart du temps l'illustration d'un texte qui jusqu'à un moment donné n'avait pas attiré l'attention de l'iconographe et du peintre, mais on peut également considérer comme un enrichissement du langage iconographique l'emploi plus varié des formes ou l'adaptation plus appropriée des compositions déjà existantes.

L'exemple fourni par la composition de la Mi-Pentecôte explique ce genre d'enrichissement du langage iconographique byzantin où une image-signe existe durant des siècles, mais qui à l'instar des vocables d'une langue possède outre son sens premier beaucoup d'autres significations greffées au cours des âges.

Le mobile qui conduit à reconsidérer l'image-signe, celle qui représente le Christ enseignant au temple, et que revêt également à un moment déterminé la signification de la Mi-Pentecôte, nous est fourni par un livre fort intéressant de G. Alibegachvili, dans lequel se trouvent publiées toutes les miniatures d'un synaxaire géorgien du XI^{e} siècle (A-648). L'une de celles-ci représente le Christ enseignant dans le temple, que G. Alibegachvili identifie comme le «Christ âgé de douze ans parmi les docteurs dans le temple». Cependant l'inscription au-dessus de la miniature, rédigée en grec, indique indubitablement qu'il s'agit de la Mi-Pentecôte (μεσούσης τῆς ἑορτῆς). Sur certaines illustrations de la Mi-Pentecôte on observe au XII^{e} siècle déjà le titre μεσοπεντηκοστή (ἡ), conformément à l'appellation donnée à cette fête par les auteurs d'homélies grecques dès le VI^{e} siècle. Cependant, dans le synaxaire géorgien, ce qui est tout naturel, on rencontre le titre pris directement dans une phrase de l'évangile (Jean, VII, 14). La miniature n'illustre pas le texte selon Luc (II, 40—50) où il est question du Christ âgé de douze ans au temple parmi les docteurs, tandis que ses parents le cherchent dans Jérusalem, comme le suppose G. Alibegachvili, mais c'est l'illustration d'un autre texe selon saint Jean (VII, 14—36), où il s'agit également du Christ enseignant dans le temple, mais à une autre occasion pendant une fête juive, au moment dit *le milieu de la fête*. Le mercredi de la quatrième semaine après la Pâque (la semaine de la guérison du paralytique), on fête l'union symbolique de la Pâque et de la Pentecôte. Léonce le Byzantin (VI^{e} siècle) et Leonce de Neapolis dans l'île de Chypre (VII^{e} siècle) ont consacré chacun une homélie à la fête de la Mi-Pentecôte; ce qui signifie que celle-ci a été instituée dès le VI^{e} siècle. Elle se trouve mentionnée dans le livre des offices de Jérusalem (VII^{e} siècle), dans le typikon de la Grande Eglise de Constantinople (X^{e} siècle); de nombreux poètes byzantins ont enrichi le culte par leurs vers, conservés dans l'office de ce mercredi. La tradition liturgique, que l'on peut suivré à présent depuis le VI^{e} siècle, a produit à un certain moment des conséquences déterminées dans la peinture, or les illustrations de ce thème connues jusqu'à présent ne témoignent pas de l'ancienneté qu'indiquent les sources liturgiques. A l'heure actuelle, les illustrations de la Mi-Pentecôte dans les manuscrits du XI^{e} siècle sont les plus anciennes que l'on connaisse.

La miniature de la Mi-Pentecôte du synaxaire géorgien est un exemple particulièrement intéressant de la façon dont est conçu le signe iconographique — image, utilisé par les peintres byzantins pour représenter la phrase de l'évangile: *le Christ enseignant au temple.* Ch. Walter a indiqué l'origine hellénistique de la composition dans l'exèdre, où une conversation savante a lieu entre un philosophe de l'Antiquité, ou Moïse, le Christ, Grégoire de Nazianze, et les interlocuteurs. Le même schéma compositionnel a souvent été utilisé également pour l'illustration des versets de l'évangile selon Luc (II, 40—50), et selon Jean (VII, 14—36), dans les manuscrits ou sur les fresques et les icônes. Cependant, il existent toujours des différences iconographiques entre ces scenes: lorsqu'on illustre le passage de l'évangile selon saint Luc, les parents du Christ sont présents, et le Christ est enfant; lorsqu'il s'agit de la Mi-Pentecôte, les parents sont absents et le Christ en règle générale dans son âge mur. Les exemples les plus anciens de l'illustration de la Mi-Pentecôte sont les miniatures du synaxaire géorgien du XI^{e} siècle (fig. 22a dans le livre de G. Alibegachvili, les pages du manuscrit ne sont pas numérotées), de l'évangéliaire du monastère Dionissiou au Mont Athos (Cod. 740 (587 m.) fol. 19.v) du XI^{e} siècle, du tétraévangile de Florence du XI^{e} siècle (Laur. VI, 23, fol. 183 r.). Sur l'ivoire de Chambéry de date postérieure et probablement dans le catholicon de Chilandar, sur les fresques de Saint Nikita, de la deuxième décennie du XIV^{e} siècle, à Dečani (1335—1348), dans les églises russes du XIV^{e} siècle (Saint-Théodore Stratilate et Monastère Snetogorsk), sur de nombreuses icônes serbes, russes, byzantines. Le plus souvent, dans les exemples mentionnés, les peintres se servent de l'image-signe habituelle pour représenter le «Christ parmi les docteurs» (exèdre semi-circulaire à gradins, avec le Christ au centre, sur un trône ou sous un baldaquin, tandis que les Juifs occupent les sièges latéraux; la même image-signe sert aux iconographes pour représenter le Christ âgé de douze ans au temple (Luc II, 40—50), seulement les détails iconographiques (les parents, l'âge du Christ) indiquent la véritable signification, par exemple sur les miniatures des manuscrits Par. gr. 510, fol. 165 (IX^{e} siècle), Cod. Dionisiou 740 (587 m) fol. 135 r (XI^{e} siècle), Laur. VI, 23, fol. 106 v. (XI^{e} siècle), les fresques de Boïana en Bulgarie (1259), de Sopoćani (vers 1265); et dans bien d'autres monuments.

Les artistes ont introduit dans le schéma de l'image «Le Christ parmi les docteurs», certains détails qui ont modifié l'image-signe, l'ont enriche par de nouvelles significations, de nouvelles nuances dans la signification. Les habiles iconographes byzantins ont utilisé avec adresse les éléments connus pour en créer de nouvelles images. Dans ce langage iconographique byzantin dont les règles étaient fixées on n'observe jamais ni uniformisation inutile, ni répétition identique.

Злато у српској уметности XIII века

Светозар Радојчић

Александру Де

Упртих зеница према небу зла
Ј. Дучић, *Залазак с*

Око 1180. грешни ђак Глигорије довршио је украс јеванђеља кнеза Мирослава, сина Завидиног; он пише: азь грѣшны глигорие дıакь недостоины нарецıи се дıакь заставихь сие евангелие златомь кнезю великославномоу мирославоу сыноу завидиноу . . . Глигорије ђак, вероватно сам, нацртао је црвеним и црним мастилом иницијале, обојио их зеленим, црвеним, жутим и бледокестењастим бојама и „заставио" златом.[1] Заставити очевидно је стручни израз. Застава — застава — σημεῖον, vexillum, значи у старосрпском исто што и данас. Истим именом, застава или заставица, називају се већ од XI века орнаменти на почецима текстова. Глагол заставити Вук не бележи; Миклошић стару реч објашњава τιθέναι, ponere — и ἐφιστάναι, praeficere, ставити преко чега, поставити преко кога;[2] према томе ђак-илуминатор Глигорије одређено бележи да је он на иницијале ставио злато, не спомињући ни слова, ни цртеж, ни боје. Без обзира да ли је он писао, цртао и бојио, мајстор истиче као главно да је рукопис заставио златом. Та вештина употребе злата приликом писања и украшавања рукописа (ἡ χυρσογραφία) цењена је до последњих година живота српске писане књиге. Хаџи Рувим, игуман Боговађе, према народној песми, губи живот због тога што је златом написаним писмом турском цару опадао дахије. Тешко је рећи када су српски писари савладали уметност писања златом. У хиландарској библиотеци чува се једно богато орнаментисано, златом писано, грчко пергаментно јеванђеље из XI века, такозвано јеванђеље Андроника II, које је већ од краја XII века могло да буде у манастиру. Такви и њима слични рукописи већ су средином XI века послужили руским, кијевским, књигописцима као узор.[3] Према општем развоју орнаментике у нашим рукописима, српски писари — и то из дворског скрипторија — почињу да се служе том техником и стилом „царске илуминације грчког типа" тек у временима Душановог царства.[4] Српска златна иницијална орнаментика у XII и XIII веку држи се других предложака који су били под јаким утицајем Запада. То се види на иницијалима Мирослављевог јеванђеља и на хиландарском јеванђељу бр. 22, из прве половине XIII века. Златом украшена јеванђеља имају одређену символичну и репрезентативну вредност, нарочито напрестолна јеванђеља. Доментијан одређено тумачи украс корица светих књига: све што је на васељенским саборима објављено и проповедано основа је вере и на њој треба да изграђујемо „злато, сребро и драгоцено камење — то јест добра дела"[5] — тачно оно што је сачувано на злат корицама јеванђеља у ризницама, или показано (насликаним) јеванђељима на Христовим икона

Монументално златно српско писмо на фре појављује се у Богородичиној цркви у Студени 1209. године. Лепо стилизована велика златна ћи лица студеничких фресака чврсто се уклапа у оста златне појединости: ауреоле, звезде и златом вез делове тканина.[6]

Описујући обнову Хиландара, Теодосије набр како је свети Сава запустели манастир озидао п дом, како је трапезарију подигао од темеља, ка је братији сазидао довољне ћелије „и црькóвь ѡб вивь, и златом пописавь, икѡнами же и завѣси и сьсу светыми доволнѣ сию оукрасивь, божїею помоштию и гатою роукою вьса сьврьшив поспѣшно."[7] Теодос описује и друге ктиторске поклоне светог Са он је у Ксиропотаму цркву „исписао и свак благолепношћу украсио"[8] — али не каже се да ксиропотамска црква златом пописана. Према то прва српска црква у Хиландару имала је неки бо тији златни живопис; да ли слично као у Студени или као у Милешеви и Сопоћанима и Бањској? Ви сам склон да претпоставим да је Немањина и Сави хиландарска саборна црква имала фреске са златн основом. Теодосије истиче да је обновљени Хила дар украшен богатою роукою.

Доментијан и Теодосије на сличан начин опису даривање светогорских манастира после октобра 119 кад су Немања и свети Сава, као богати поклониц кренули од Ватопеда до лавре светог Атанаси Доментијан стално понавља: Немања и Сава покл њају Богородици Ватопедској „два кабла сухог злата" мајци светогорских цркава у Кареји (Протату) „с суде сребрне и златне и кадионице сребрне и златне", Ивирону „много злата"[11] и лаври светог Атанаси „много злата".[12] Доментијан увек истиче како ј манастирима поклањана „царска паларија сухог зла та";[13] по контексту се види да је то неки суд велик површине; у паларију свети Сава хвата лед од туч Немања и свети Сава не дају злато само на Свето Гори већ и у Цариграду и Солуну. Цариградско манастиру Богородице Евергетиде они поклањај „два кабла злата".[14] Да се не би сувише спомињал ктиторско злато приликом грађења цркава, у опис

---

[1] Глигоријево застављање је касније местимично брисано као што показује један цртеж Христа (сл. 2.): cf. Л. Мирковић, *Мирослављево јеванђеље*, Београд 1950, сл. 35.

[2] Fr. Miklosich, *Lexicon palaeoslavenico-graeco-latinum*, Vindobonae 1862—1865, s. v. заставити (стр. 217).

[3] А. Н. Свирин, *Искусство книги древней Руси*, Москва 1964, стр. 51—66, 171—175.

[4] М. Харисијадис, *Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, стр. 212—227 + 22 сл.

[5] Доментиан, *Животи Светога Саве и Светога Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, стр. 128.

[6] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, табле XVI и XVII.

[7] *Живот Светога Саве*, ed. Б. Даничић, Биоград 1860, стр. 50.

[8] *Старе српске биографије*, превео М. Башић, Београд 1924, стр. 143.

[9] Доментиан, *о. с.*, 58, 59, 60, 226.

[10] Ibid., 267.

[11] Ibid., 268.

[12] Ibid., 62.

[13] Ibid., 36, 61, 141. О апаларији стр. 267.

[14] Ibid., 80. О каблу: С. Ћирковић, *Метролошки одломак Горичког зборника*, Зборник радова Византолошког института XVI (1975) 183—189. Кабао је исто што и μόδιος и јеврејска мера σάτον — сътъ (сат).

њиховог подизања умећу се легенде о чудотворном проналажењу златног скровишта. Обично Богородица открива градитељима место где се налази злато. На тај начин злато добија још већу вредност, као поклон Богородице, или неке друге свете личности. Слична легенда већ се прича у казивању о подизању Свете Софије цариградске.[15] Причу о пронађеном злату понављају Доментијан и Теодосије.[16] Цариградска Богородица Евергетида преко једне жене саопштава Сави место на Светој Гори, на хиландарском имању, где се налазе два скровишта злата које он проналази и употребљава за подизање Хиландара.[17]

Драгоценост злата, без неког вишег значења, много се спомиње у српским текстовима из XIII века. Чим се додаје драгоцености и лепота злата, писци већ прелазе у символику. Теодосијев прекрасни опис жалости на Немањином двору после вести о Растковом монашењу почиње казивањем како „благородне јуноше" доносе родитељима скупоцено одело и као злато светлу остригену косу младићеву (доброую ризоу и чистотою сьветеште се златозарные власы юноше.)[18] Лепота плавих увек се истицала у средњовековној књижевности, плава коса упоређивана је са златом; старији француски песници употребљавају тако исте речи као Теодосије: chief blont, doré de resplendour[19] или cheveus plus biaus que dorez.[20] Даничић објашњава реч златозарьнь — auri in modum resplendens.[21] Миклошић додаје грчку паралелу χρυσαυγής и наводи као примере златозарно сунце, златозарне очи и већ споменуту златозарну косу код Теодосија, који каже да се она светли чистотом и очевидно изгледу даје више значење етичке вредности.[22]



Хиландарски диптих, Благовести, крај XIII века. Фото Dr M. Ђорђевића

Српско XIII столеће, aurea aetas нашег средњег века, има своје сложене идеје о скупоцености, лепоти и символичној вредности злата. Злато у српском монументалном сликарству има своје посебно истакнуто место. Само у Рашкој очуване су фреске са златном позадином. Кратке белешке о златним фрескама српског сликарства, и моје и В. Ј. Ђурића,[23] не залазе у дубље проблеме. Већ је речено да фреске у апсиди Богородичине цркве у Студеници, у Милешеви, Сопоћанима, Градцу, вероватно и у Бањској, опонашају мозаике; исто тако примећено је да већина сопоћанских фресака зависи од минијатурног сликарства на златној подлози. Досадашња запажања о Доментијановом схватању светлости и злата, које је истоветно са схватањима сопоћанских сликара, кретала су се у доста широком оквиру једног лако уочљивог упоређења.[24]

Исцртавање коцкица на фрескама са златном позадином показује да је нова техника била замишљена као имитација мозаика. Слична је била, негде у другој половини XIII века створена, замена златног емаља. У Млецима се на златарским радовима, на престолним крстовима, на путничким олтарима и диптихонима појављује, обично са филигранском техником везана, минијатура на пергаменту, на златној основи, покривена кристалним плочицама.[25] Ако се прими претпоставка да је живопис у католикону обновљеног Хиландара био са златном позадином, пада у очи да је Хиландар поред имитације златног мозаика нешто касније, у последњој деценији XIII века, добио један и данас добро очувани примерак

[15] Арх. Леонидъ, *Сказаніе о св. Софіи Цареградской*, Памятники древней письменности LXXVIII, СПБ 1889.

[16] Доментиан, *o. c.*, 80—81; *Старе српске биографије*, 131—132, 136—137.

[17] Те приче су доста произвољне. Немања и свети Сава прво дају Евергетиди „два кабла злата", а после у истом манастиру, који је имао строгу клаузуру, појављује се нека доброверна и побожна жена, послана од Евергетиде и открива светом Сави тајну о два закопана блага на хиландарском земљишту (О боравцима св. Саве у Евергетиди cf. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, Paris 1953, стр. 189). Слична прича о проналажењу злата за подизање манастира понавља се и у легенди о „дохијару цара бугарског" који је подизао светогорски манастир Дохијар. У тој легенди ктитору је понестао новац пре живописања манастирског католикона. Фантастични опис о проналаску злата и несрећама пастира који је нашао котао са дукатима завршава се срећно. Пастир постаје игуман и пронађеним златом живопише цркву, украшава је свим лепотама и снабдева златним и сребрним утварима (J. Радовановић, *Једно чудо арханђела Михаила у Леснову*, Зборник за ликовне уметности 10, Нови Сад 1974, стр. 51—57). Приче о проналажењу злата подједнако се понављају у животима и народној и популарној књижевности. У немачкој старијој књижевности постоји посебан тип приче о благу (Schatzsage) у којој се увек истиче необични видовити мајстор (magister videns) који има скоро натприродну способност да пронађе благо (*Deutsche Sagen* II Bd., Verl. Reclam, Leipzig 1935, стр. 123 sqq.)

[18] *Живот Светога Саве*, 26—27.

[19] E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Brugge 1946, III, стр. 15.

[20] Ibid., 16.

[21] Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских*, Биоград 1863, 380.

[22] Fr. Miklosich, *o. c.*, 226.

[23] С. Радојчић, *Фреске из Сопоћана*, Београд 1953, s. p.; id., *Старо српско сликарство*, Београд 1966, passim; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 69—71; id., *La peinture murale serbe du XIII^e siècle*, L'art byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, 151—153.

[24] С. Радојчић, *Фреске из Сопоћана*, s. p.; V. J. Djurić, passim; G. Subotić, *Aperçus sur certains traits stylistique de l'oeuvre de Domentijan et de la peinture monumentale du XIII^e siècle*, L'art byzantin du XIII^e siècle, 125—130.

[25] Важнија литература: P. Toesca, *Quelques miniatures vénitiennes du XIV^e siècle*, Scriptorium I (Anvers—Bruxelles 1946—1947) 71; id., *Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Dugento*, Arte Veneta V (Venezia 1951), 15—20; H. Hahnloser, *Scola et artes cristellariorum de Veneciis* 1284—1319. *Opus Venetum ad filum*, in „Venezia e l'Europa", Atti del XVIII Congresso di Storia dell' Arte, Venezia 1956, 157—165; id., *Das venezianer Kristallkreuz im Bernischen Historischen Museum*, Jahrbuch des Bernischen Historischen Museum in Bern, XXXIV (1954), 36—37; V. J. Djurić, *Vizantijske i italo-vizantijske starine u Dalmaciji* — I, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 12 (Split 1960), 124—135.

тада модерне имитације златног емаља, хиландарски млетачки диптихон.[26] Та типично млетачка техника постала је тражена и популарна крајем XIII века. Слични радови, нарочито путнички олтари (altare viatorio), налазе се на широком подручју од Португалије и Атона до Немачке и манастира Св. Катарине на Синају. Сигурно је датован млетачки диптихон из Берна (око 1290-96)[27] који је припадао угарском краљу Андрији III последњем Арпадовићу. Наш краљ Драгутин, везан преко жене Каталине за касне Арпадовиће, оженио је сасвим младог сина Владислава, 24. августа 1293. године, са млечанком Констанцом Морозини. Преко те Констанце, која је често показивана у илустрованим српским популарним историјама према њеном касном портрету из барокне галерије Морозина, могао је да доспе млетачки диптих у Хиландарску ризницу, негде после 1293. године. Бернски примерак млетачког диптиха доспео је свакако на царски двор преко Томазине Морозини, мајке Андрије III. На исти начин могла је Констанца Морозини, жена Владислављева, да донесе на Драгутинов двор каснији хиландарски диптихон. На ову хипотезу наводи и један податак из Даниловог Живота краља Драгутина. Данило II опширно описује како је, према Милутиновој молби, отишао у једну мисију заједно са Светогорцима у Дебрц, на двор Драгутинов, и како је том приликом добио драгоцене дарове. То место о поклонима пуно је сасвим одређених појединости; међу њима истиче се како је Драгутин поделио поклоне из својих ризница, али и „нарочите дарове које њему принашаху од других народа".[28] Међу те дарове могао би сасвим лако да спада и очувани хиландарски млетачки диптих. Техника замене златног емаља позлаћеним пергаментом и кристалом држи се у Млецима, као пролазна мода, доста кратко — судећи по стилу падованско-млетачких минијатура једва до средине XIV века. Тешко је објаснити хронолошку коинциденцију две појаве: замене златног мозаика и златног емаља које нестају у првој половини XIV века. Не може се одређено рећи да ли су те мање скупе технике биле обе везане за Млетке и да ли су та инсистирања на злату била везана за тада нарочито актуална схватања о симболичној и естетској вредности злата.

Златно небо — il ciel d'oro — сопоћанских фресака једва се данас назире скоро као угашена светлост између очуване златне светлости млетачког мозаика из XIII века и цариградског златног мозаика из XIV века. Изгубљена лепота сопоћанског злата не да се дочарати истовременим мозаицима из слепих купола егзонартекса Светог Марка (око 1260—1280). Еластични и меки потез четке сопоћанских мајстора пренесен је из минијатура на пространу површину зида. Тај слободнији сликарски поступак, накнадно оплемењен златом, изузетан је и као технички експеримент и као уметнички израз. Експеименат техничког поступка није издржао испит столећа до краја; тешко озлеђен, скоро сасвим огуљен или спао, златни слој се једва очувао у траговима. Инсистирање на злату у сликарству Рашке очевидно полази од светог Саве; ако не од Хиландара, оно сигурно од некадa златне студеничке апсиде.

Злато, виђено очима духа као унутрашња, сложенија етичка вредност, често је присутно у српским текстовима из касног XII и раног XIII века. У временима светог Саве злато се цени као израз светлости и блиставости неког спољашњег изгледа који садрж[...] у себи одређене спиритуалне особине. Свети Са[...] се бавио превођењем грчких текстова; држећи [...] монашког принципа скоро унижавајуће скромност[...] он у свом поговору „Устава за држање псалтира" напомиње како није добро знао грчки. Доста кратк[...] Устав има и мали увод: похвалу испосника који [...] називају земаљским анђелима и небесним људима; они су победили ђавола и они **„паче злата искоушен[...] сїають и ꙗснѣе снѣга оубѣлише се и невещставна злат[...] крилѣ мысльнѣи вьперивше на небеса вьзлетевше ꙗко бог[...] парнїи ѡрли“** — они су нам, пише се, оставили ова[...] Устав ...[29] В. Ћоровић и Л. Мирковић убеђени су да је Устав за држање псалтира превод светог Саве српског[...] Обојица, с правом, истичу да се поједини изрази [...] фразе Устава налазе и у осталим списима светог Саве.[30] Грчки узор устава састављен је у IX столећу. Наведени старосрпски пасус сведочи да свети Сав[...] савршено преноси са грчког. У савременом српском — према Л. Мирковићу — исти одломак гласи: „[...] сијају боље од злата (огњем) искушена и убелише се јасније од снега, и уперивши мисаона крила невеш[...]таственога злата, узлетевши као богопарни орли оставише нама" итд.[31] Описани златно-бели преподобни оци подсећају на једно место из апокалипсе (3, 8);[32] **злато искоушено** очевидно је схваћено символично. Од Плотина злато је слика душевне чистоте.[33] У Плотиновим идејама о лепој и ружној души истиче се контраст: лепа душа је блистава, ружна је прљава, све што је на њој ружно то је спољашњ[...] страни додатак. Кад се душа очисти од примеса она заблиста као злато када се ослободи од страних материја, поврати се у првобитну лепоту. Византијска варијанта о повратку ка првобитној, блиставој, златној, лепоти прелази у црквену поезију скоро као опште место. Поред символике материјалног злата у истом пасусу Устава спомиње се **невешьставьно злато.** Л. Мирковић не преводи тај термин; то би се у данашњем језику рекло: нематеријално злато. И то степеновање у још узвишенију лепоту злата сасвим је у духу Плотинових идеја које теже ка потпуном ослобођењу од тела. **невешьставьнь** дословно грчки значи ἄϋλος — немачки unkörperlich, бестелесан. Плотин се пита: Ако се душа подигла Духу она постаје у вишем смислу лепа, а ако се види оно што

[26] С. Радојчић, *Хиландарски диптих. Студије о уметности XIII века*, Глас САН CCXXXIV (Београд 1959), 49—54.

[27] H. Hahnloser, *Scola et artes*, 157, сл. 69.

[28] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 36—37.

[29] В. Ћоровић, *Списи св. Саве*, Београд — Ср. Карловци 1928, 199.

[30] Ibid., XL—XLIV; *Списи светога Саве и Стевана Првовенчанога*, превео Л. Мирковић, Београд 1939, 20—21.

[31] *Списи светога Саве и Стевана Првовенчанога*, 153.

[32] „Да купиш у мене злата жеженога у огњу, да се обогатиш и у бијеле хаљине да се обучеш и да се не покаже срамота голотиње твоје."

[33] Е. Граси, *Теорија о лепом у антици*, Београд 1974, 287—288. Одломак из Плотинових Енеада (превод Љ. Црепајац): „Мислим да бисмо били у праву ако би смо рекли да душа постаје ружна мешањем, прожимањем и подавањем телесном и материјалном. Бити ружан за душу значи не бити чист, не бити патворен, као кад би се злато испрљало земљом; ако се земља очисти заблиста злато у својој лепоти ослобођено страних примеса, само са својом суштином. Тако и душа, ако се решила пожудâ, које јој тело намеће, јер је сувише тесно везана за њега, ако се ослободила и осталих страсти, и очистила од оног телесног у себи, ако је остала сама са собом, онда је скинула сву ружноћу коју је на њу навукла страна природа ... Узвишеност душе значи презирање овоземаљског, док је мудрост размишљање, које одвраћа од оног под нама и води душу навише. Очишћена, душа постаје идеја и логос, потпуно ослобођена тела, сва од духа, сва окренута богу. Одатле извире врело лепоте и због тога је лепо све (288) оно што му је сродно. Душа уздигнута до духа постаје још лепша. А дух и све што од духа долази јесте за душу лепота и то не страна, већ њој по суштини блиска, јер тада је сама та постојећа лепота у ствари душа. Зато се с правом сматра бивати добар и леп, значи, за душу, постати сличан богу, јер од њега долази лепота и један од два дела свега постојећег."



Сл. 2. Мирослављево јеванђеље, Христос, крај XII века

свим стварима даје лепоту, и ако (очишћена) остаје у посматрању тога узвишеног и ако у њему ужива и постане њему сличан, да ли му је могућа (потребна) нека виша лепота? Свети Сава свакако није читао Плотина, али је њему тај начин мишљења сасвим познат из општег тока византијске религиозне мисли. Описујући највећу срећу свога оца, свети Сава тачно описује таквог Немању:

> *Красан јавио си се божаственим*
> *красотама добродетељима, Симеоне блажени,*
> *красноме Владики радосно предстојиш . . .*[34]

Колико свети Сава у себе упија визију о красоти, светлости злата и о белом као изразима највише спиритуалне лепоте, види се по понављању истог призора у Уставу за држање псалтира[35] и у Хиландарском типику.[36] Свети Сава очевидно машта о сличној лепоти очевој. Као одсјај исте визије блиста и милешевски бело-златни анђео на камену пред Христовим гробом. Како су лепи Немањићи озрачени божанском лепотом изгледали „предстојећи красноме Владики" показивано је на ктиторским фрескама. Од

[34] *Србљак* I, Београд 1970, превео Д. Богдановић, 27.
[35] В. Ћоровић, *о. с.*, 199; *Списи светога Саве и Стевана Првовенчанога*, 153.
[36] В. Ћоровић, *о. с.*, 15; *Списи светога Саве и Стевана Првовенчанога*, 36.

њих је свакако најлепша добро очувана милешевска, са ликовима Христа, Богородице и краља Владислава. Многострука символична вредност злата на слици у српској уметности у раном XIII веку показивала се правим, „материјалним" златом и као символ чистоте и као одсјај земаљског и надземаљског сјаја. У Псеудо-Дионисију Ареопашком злато се претрпава похвалама као: непокварљиво, неисцрпно, без мане (мрље), које се не сме такнути: ἄσηπτος, ἀδάπανος, ἀμείωτος, ἄχραντος.[37] Првобитна лепота, по Плотину, појављује се после душевног очишћења. Недавно је, 1973, С. С. Аверинцев[38] цитирао, као пример идеје о повратку у првобитну блиставу лепоту, стихове из стихире на Преображење:

> *Поцрнело Адамово биће преображавајући,*
> *ти си поново принудио да блиста*
> *претворивши га у славу твога божаства*
> *и у светлост.*

Полазећи од ове песме, Аверинцев се упушта, даље, у византијска тумачења преображавања олова у злато и у расправљање о символици те промене. Он спомиње упоређење са „великим лечењем" византијских алхемичара који од „покварене материје производе злато" — и преко упоређења о топионици и пећи подсећа на сличну идеју у првој посланици Петровој (I, 7) о злату огњем испитаном („ut probatio vestrae fidei multo pretiosior auro, quod per ignem probatur, inveniatur in laudem").[39]

У закључном пасусу своје студије о символици злата у раној Византији Аверинцев нарочито истиче како је златна светлост била слика цара-сунца. Та идеја одржала се неизмењена и касније. Доментијан цитира, иначе у српској књижевности понављано место из Јаковљеве посланице (I, 17): „Сваки добар дар и сваки поклон савршен одозго је, долази од оца светлости, у којега нема промјењивања ни мијењања виђела и мрака".[40] Доментијан наводи почетак тог места одмах у првим реченицама Живота Немањиног; иначе, он често варира мисао о светлости незалазној (руски: свет незаходимий) која је сам Христос; можда најлепше у великом говору светога Саве у Жичи, у његовој молитви да, заједно са српским епископима, буде достојан славе небесне светлости „којој ни почетак не почиње, ни крај престаје".[41] Доментијаново спомињање светлости скоро се и не

[37] Dénys L'Aréopagite, *La Hiérarchie Céleste*, Paris 1958, Ed. Du Cerf, 183.
[38] С. С. Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, Византия, Южные Славяне, Древная Русь, Западная Европа, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва 1973, 43—51.
[39] У Србији, земљи богатој рудама, топљење злата улази крајем XIV века у илустрације псалтира. Стихови 105-ог (106) псалма 19—20: „Начинише теле код Хорива; и клањаху се кипу. Мијењаху славу своју на прилику вола, који једе траву", разно инспиришу илустраторе псалтира. У византијским псалтирима најчешће се показује кип златног телета на стубу. У Томићевом псалтиру минијатура истих стихова показује Арона и „вола који једе траву". Српски илуминатор истог места насликао је доста необичну сцену, само топљење злата у пећи. Мајстор српског минхенског псалтира сликом коментарише наведене Давидове стихове илуструјући место из Исхода (II књ. Мојсијева XXXII, 1—4), призор како Јевреји скидају златне обоце и дају Арону који их слива у калуп. Објашњавајућа белешка испод минијатуре сасвим је кратка: **где мещоу евреи злато вь огнь.** (О разлици илустровања истих стихова cf.: S. Dufrenne, *Rayonnement des Psautiers byzantins chez les Slaves du Sud*, Actes du XXII[e] Congrès international d'histoire de l'art, Budapest 1969, t. I 1972, 158, pl. 52/37, 5. Минијатура је у срп. минхенском псалтиру на fol. 140 r.).
[40] Наведено место из Јаковљеве посланице добро је било познато из службе. На крају литургије Јована Златоустог, у заамвоној молитви која се изговара пред Христовом иконом, понављају се Јаковљеве речи: „јер сваки поклон и сваки савршени дар одозго је, силази од Тебе, Оца светлости . . ."
[41] Доментиан, *о. с.*, 175.

може набројати, он чак пише о „вечној светлости",[42] о „пресветлој светлости";[43] Немања се јавља светом Сави у сновиђењу „сијајући више од сунца"[44] и сам свети Сава, као млад подвижник, сија „као сунце",[45] епископи светог Саве су „богосветла светила" — и дају „богомисаону светлост отачаству своме".[46] Сам свети Сава је „Богом послано светило које све просвећиваше".[47] Доментијан упоређује светог Саву са самим Христом који је „давалац светлости" и који се у Новом завету пречесто спомиње као видело, видело свету, видело народима и томе слично.[48]

У тој загледаности у велико видело Доментијан се свакако држи њему савремене, опет поново оживљене идеје у европској естетици у XIII веку. Доментијану познате речи из наведене посланице Јаковљеве стоје на почетку небеске хијерархије Псеудо-Дионисија Ареопашког. Та коинциденција биће случајна; познати почетак „сваки добри дар и сваки поклон савршени..." исувише се често цитирао на литургији, и Доментијан га сигурно није узео из Небеске хијерархије. Све идеје у теологији источног хришћанства о светлости, злату, сунцу и ватри опште су и честе и склопљене у целину једног тока који почиње од Платона. Кад се саставе метафоре и синоними о светлости у Псеудо-Дионисију као што су: φῶς, ἔλλαμψις, πῦρ, ἥλιος[49] — види се да скоро исти речник употребљава и Доментијан; он се претежно држи узора из литургије и црквеног песништва, али понекад се подсети и на места из популарне научне књижевности. Идеје о светлости која се шири нагло у простору, Доментијан је добро знао из Шестоднева Јована егзарха; то се види по реминисценцијама из њега у животима светог Саве и Немање.[50] Доментијанове речи „подобећи се сунчаним зракама оптећићеш крајеве васељене"[51] преносе једно место из Шестоднева.[52]

Доментијан је теолог и његове мисли о светлости и злату стално се односе — ма колико се везивале за лепоту — на упоређења етичког значења. Српска естетика у XIII веку много се ослања на скоро неизмењене касноантичке и рановизантијске идеје о лепоти и вредности светлости и злата. Већ наведена стихира на Преображење парафразирана је и нешто проширена у Доментијановом опису путовања светога Саве на Гору Синајску. Пре одласка на Синај, свети Сава борави, 1234, у „великом Египту" (у Каиру), у који се Богородица с Јосифом и дететом склонила бежећи од Ирода. Свети Сава у Египту посећује „стан Господњи и његове матере" и диви се том приликом неизмерном човекољубљу и превеликом смирењу Христовом „који је своју пресветлу лепоту божаственога лика свога човекољубља и пречисте своје матере преобразио у црни египатски вид који је поцрнио ради Адама у аду, и тим својим преображењем хтео је обући га у пресветли вид и опет украсити и прву красоту, и палу своју слику уздићи и поставити на престо славе своје".[53]

Исту идеју о губитку и поновном стицању пр битне лепоте Адамове Доментијан истиче на само почетку поклоничког пута светога Саве (1234-36); објашњава како је његов учитељ и кренуо на п ходећи стопама Христовим „на тражење првообраз лепоте Богом створене слике лика Адамова, хоте ради њега обновити земаљски род".[54] Јасно се схва како, према Доментијану, свети Сава пред сво смрт креће на пут на тражење првообразне лепот Та мисао о губитку и обнови прве лепоте често показује у тужбалицама о изгубљеној лепоти — пример у Канону св. Андрије Јерусалимског: „Изг био сам првосаздану лепоту и благољепије моје, сада лежим наг и стидим се" (У среду прве седмиц Вел. поста, песма 2). Андрија Јерусалимски иденти фикује се са осрамоћеним, поружнелим, Адамом кој се са Евом сакрио у грм не одговарајући одмах н питање творца: Адаме где си?

Изгубљено „златно доба" остаје само у небесно рају и сва маштања о његовој лепоти везују се з злато, слику светлости и чистоте. Мисао из Симво вере о светлости од светлости (lumen de lumine) држи се у српској уметности у XIII веку као полазни корак сваког стварања које тежи ка савршенству лепоте. Светлост је главна особина сликарства и архитектуре тих времена у оној образованој средини Рашке која се окупљала око двора. Идеално лепа грађевина зреле антике достиже своју највишу савршеност у богатој светлости унутрашњег простора. Од Лукијанових времена (120—180 н.е.) архитектура се цени по броју и по уметности примене прозора, нарочито на монументалним грађевинама великих купатила.[55] Код нас и у раном XIV веку реч φῶς — светлост, као зрак апстрактне светлости Христове, ставља се у формули

ФХ

ФП — ФΩС ХΥ̃ ФАINEI ПАСIN

у словенском: Светлост Христова просвећује све (все)

ЄХ

ПЕ

као пречесто понављани крстолики монограм у керамопластичном украсу прозора. Исту формулу као симбол духовног просвећивања носе и црквени учитељи на омофору; она се стављала и на сасвим скромне изворе светлости, на палестинске глинене светиљке за уље.[56]

Систем осветљавања сунчаном светлошћу из прозора, која се символично схвата као Христова светлост, савршено је спроведен у архитектури и зидном сликарству сопоћанског наоса. Изнад Христа као главне личности на фресци у Сопоћанима је увек отворен велики прозор: у Успењу Богородичином Христос „силази" из прозора; распетог Христа осветљава прозор изнад крста; на исти начин је осветљен и дванаестогодишњи Христос у храму; Христос који силази у ад као да је прошао кроз прозор изнад себе; а Христос који се преображава осветљен је светлошћу прозора више њега.[57]

---

[42] Ibid., 50.
[43] Ibid., 51.
[44] Ibid., 77.
[45] Ibid., 82.
[46] Ibid., 169.
[47] Ibid., 126; О Доментијану и светлости cf. Б. Трифуновић, *Доментијан*, Београд 1963, passim.
[48] Јован I, 8, 9; XII, 35, 36. Јован VIII, 12; IX, 5; XII, 46. Лука II, 32; Матеј IV, 16 et sqq.
[49] Dénys L'Aréopagite, *o. c.*, XLV, n. 3.
[50] Хиландарски рукопис Јовановог Шестоднева, писан 1264, настао је према Доментијановој жељи, што свакако не утиче на проблем хронологије Доментијанових дела; он је свакако Шестоднев знао и пре хиландарског преписа Теодора Спана.
[51] Доментиан, *o. c.*, 78, 289.
[52] Cf. Aitzetmüller, *Das Hexameron des Exarchen Johannes*, I, Graz 1958, 247—248 sqq.

[53] Доментиан, *o. c.*, 190. Теодосије узима цело место из Доментијана, али је много реалнији; он каже да је свети Сава гледао чудотворну икону пресвете Богородице, како држи у рукама Христа Исуса. Ту је икону преобразио Бог по неисказаним својим судбама у црни лик египатски, „јер је, мислим," — пише Теодосије — „хтео узети ово црнило на икони због оцрнелог Адама у аду хотећи обући у пресветли лик и подићи палу своју икону и, претворив је у прву своју красоту, и украсив је, поставити на престо славе своје" *(Старе српске биографије*, 248—249, примедба Башића 17).
[54] Доментиан, *o. c.*, 179.
[55] Lukianos, *De Domo et Hippias*, ed. Bompaire, pages 727—728.
[56] *Frühchristliche Kunst aus Rom*. Ausstellung in Villa Hügel—Essen 1962, 4—58, Kat. No. 145—151.
[57] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, стр. 130—131.

Смишљена лепота сопоћанског унутрашњег простора, осветљења, прозора и златне сликане декорације сложена је према старом византијском искуству које се неговало у архитектури и описивало у књижевности. Савременик грађења сопоћанске цркве, Доментијан, говорећи о Жичи, упоређује је са невестом из Песме над песмама.[58] Жича је слика цркве — еклезије — која је невеста Христова и она је, пошто се спремила да се представи небесном женику, пречудно извајана (мисли се украшена) с обе стране (ἐκατέρωθεν — обоюдꙋ) спола и изнутра. Доментијан мисли на дворски обичај у Цариграду. Кад царевић достаса за женидбу, уприличи се младом кандидату конкурс лепотица које се скупе из целог царства (Brautschau, царская невѣста) — и будући цар изабере себи царицу. То бирање невесте у симболичном тумачењу пренесено је и у животе светих. У трећој глави Живота Константина (св. Кирила) прича се како је Константин, као седмогодишњи дечак, сањао бирање невесте и како је изабрао најлепшу од њих „јако украшену са златним накитом и са бисерима и сваком красотом", звала се Софија — а то је била мудрост.[59]

Начитани Доментијан компликује своје упоређење. Жича је невеста из Песме над песмама и црква Христова која се припрема као византијска царска млада, али она је архиепископска катедрална црква — грађевина. То упоређење лепе зграде са лепом женом узето је из касније античке грчке књижевности. Лукијан из Самосате у својој похвали једне дворане[60] истиче како је она слична лепој жени која се не претрпава накитом. Да буде што живљи, упоређује две жене: лепу даму са скромним накитом и хетеру која није лепа, али сувише искићена златом. Нарочито се задржава на опису таванице у дворани — она је, у размери према целини, лепа као отмена глава на складном телу. Таваница је украшена златом као ноћно небо звездама које светле у пространствима и изазивају пријатан утисак раскоши; да је цела таваница позлаћена личила би на ватру и не би била лепа већ одвратна. Злато је, описује Лукијан, у целој дворани пажљиво, уздржљиво, употребљавано и оно трепери у одмереној жутој пријатној светлости. „Тек кад сунчева светлост падне на злато и кад се са њим помеша, на осветљеним деловима ствара се нови ватрени сјај, његов живи блесак најпријатније се одваја од неосветљеног злата".[61]

Овај Лукијанов текст о архитектури и лепој жени, о употреби злата у украсу, о златним звездама на небу и о лепоти удружене светлости сунца и злата једва се одваја од Доментијанових речи и од сложене лепоте фресака у сопоћанском наосу. Светлост сунца и златни окер на сопоћанским фрескама још су остали. Злато које је било положено на окер је ишчезло.

Тридесетих година нашег века почело је интензивније испитивање порекла и значења златне основе у касноантичком сликарству,[62] али претежно кроз анализу очуваних споменика. У ту проблематику нешто се лакше улази преко текстова старих писаца, који се везују за средњовековно сликарство. У западноевропској естетици у XIII веку удружена похвала лепоте светлости и блиставости злата можда је најодређеније изречена у списима линколнског епископа Роберта Гросетесте (Grosseteste, 1175—1253), нешто млађег савременика светог Саве. Роберт је следбеник шартрске школе; он није само естетичар, али његови текстови теолошке и научне садржине као и коментари превода садрже веома развијене идеје о лепом.[63] Роберт је близак садашњим схватањима, он је свестан да права лепота зависи од уобразиље. И, даље, држећи се Плотина, кога прима преко Псеудо-Дионисија Ареопашког и нарочито преко Василија Великог, Роберт се одваја од старије идеје о лепоти као изразу савршене хармоније; за њега је лепота једноставнија, она је: светлост, блиставост и боја. Скоро парафразирајући Василија Великог, Роберт овако описује своје схватање лепоте:

„Quapropter etiam sine corporearum figurarum harmonica proportione ipsa lux pulchra est et visui jocondissima. Unde et aurum lucis decore ex rutilanti fulgore pulchrum est et stellae visui apparent pulcherrimae cum nullum tamen ostendunt nobis decorem ex membrorum compaginatione aut figurarum proportione sed ex solo luminis fulgore"[64] — због тога је светлост лепа сама по себи и пријатна очима; она нема хармоничне пропорције телесних облика. Злато је лепо због красоте светлости и искричавог блеска и звезде се виде као најлепше иако не показују лепоту која би происходила из композиције делова или пропорције облика, већ само из јединог блеска светлости.[65]

То је у суштини у XIII веку (око 1235) поновљена основна идеја Плотинове естетике. Светлост се истиче као услов (видљиве) лепоте, јер би хармонични облици без светлости остали невидљиви.

Светлост златних звезда истиче се као пример чисте, изворне лепоте. У српском сликарству у раном XIII веку те златне звезде на тамном плавом небу најлепше блистају на Распећу у Богородичиној цркви у Студеници; оне су на слици уткане у раван изван простора. Колорит студеничког Распећа створен је снажним доминантама плавог, окера и тамноцрвеног са бело-златним акцентима. Сублимна визија остала је без пластике облика и дубине простора. Злато студеничке фреске Распећа сасвим се одваја од злата милешевског сликарства.

У Милешеви колорит прилази природности обојене атмосфере у коју се облици утапају као у целину прожету златном светлошћу. Богати колорит у Милешеви даје сасвим античку илузију живо обојеног и јединствено златом осветљеног света. Боја је у Милешеви и облик и простор и покрет и тежина; она описује пуну материју и празнину са подједнаком снагом. Слика је у Милешеви стварна и подигнута (erhaben, sublime). Визија невидљивог у Милешеви је ближа стварности и замагљеној чулности. У њој су божанске и земаљске лепоте сједињене, као што стоји у једној повељи из око 1290. да је. храмь на мєстѣ нарицаємємь милѣшєва ... божєствныими и чловѣчьскїми красотами оукрашєнь ...[66]

Тај чулима видљиви свет злата старог сликарства, на граници божанске и човечанске лепоте већ је засенио наше најосетљивије модерне песнике. Винаверу је јасна „цртежа златног вечна дозрелост".[67] Попино виђење златног и плавог још траје сублимно и далеко у његовој Манасији:

Златно и плаво
Последња звезда у души
Последњи бескрај у оку.[68]

Студеничке звезде на плавом небу не захтевају само осетљивост у гледању спољашње лепоте и познавање симболике, оне траже схватање духовног посматрања које је — као и уметничко стварање — идентично

[58] Доментиан, *o. c.*, 168.
[59] F. Grivec, *Žitija Konstantina in Metodija*, Ljubljana 1951, 56.
[60] Е. Граси, *o. c.*, 264.
[61] Ibid.
[62] J. Bodonyi, *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, Archaeologiai Ertesitö, Bd. 46 (1932—1933)

[63] De Bruyne, *o. c.*, III, 123.
[64] Ibid., 132, н. 1.
[65] Слично и код Василија Великог, cf. Basile de Césarée, *Homélies sur l'Hexaéméron*, ed. Du Cerf, Paris 1950, 175: пасус из поглавља La beauté de la lumière.
[66] Fr. Miklosich, *Monumenta serbica*, Viennae 1858, 72.
[67] Летопис Матице српске, Нови Сад, јун 1972, 551.
[68] Ibid., март 1974, 293.

молитви. Снагу молитве и интензивног виђења Доментијан савршено тумачи у опису Савиног чуда о подизању расслабљеног у Жичи. 1210—1217, желећи да исцели раслабљеног, свети Сава стоји пред иконом Христовом, он „прилежно стоји, сав онебесивши се душом светлом и богомисаоним умом прозре седмосветла небеса”.[69] Како се свети Сава моли и шта он при томе говори нису вербалне формуле без садржине већ одређени поступак. Свети Сава — и према Доментијану — поседује „хоудожьство и дѣиство кь б҃говидѣнию“ као што се то дефинише у српском лењинградском преводу Псеудо-Дионисија Ареопашког.[70] Све велике фреске нису створене само за пасивно посматрање; пред њима се моли. Тај најжешћи однос према слици тешко се може данас поновити.

Сликарство у Богородичиној цркви у Студеници доста је озлеђено. Сада се једва може да наслути како је изгледао велики контраст између златне апсиде и западног плавог зида са златним звездама. Супротности између велике Оранте са Христом Емануилом на прсима, са Богородицом Благовештења као невестом из Песме над песмама и Распећа, образовале су неко сложено јединство симвoла и уметничког израза који су се међусобно објашњавали и естетски подизали. Студенички Христос на прсима мајке у златној апсиди одавно је у старим текстовима тумачен као Бог-Реч (Deus-Verbum) и као „камен божански извајан у злату” да би се чистота лика младог Бога и његова лепота што више истицали. Све што је најбитније у визији и најузвишеније везује се за злато, према речима молитве: Гледам Бога-Реч, камен божански извајан у злату, њим учвршћен нећу се поколебати.[71] Лик златног бога и у античкој религији био је далеко одвојен од идолатрије; он се — као и у каснијем хришћанству — везивао за молитву. Марцијалов XXIV епиграм VIII књиге кратко објашњава смисао златног божијег лика:

Божје кад ликове неко од злата ил' мермера ваја
не прави длетом их, он молитвом ствара их.[72]

Визија crucis in coelo stellato (крста на звезданом небу) има своју естетску и символичну вредност. Од VI века у апсидама великих базилика блиста крст на звезданом небу. После дугих столећа у којима су модификовани и лепота и симвoл, основе исте лепоте и садржине остају и на студеничком Распећу, на зиду супротстављеном апсиди. На њему се показује Христос као жртва, као овца вођена на заклање, која даје крв спасеном свету новог завета. Добро очувано студеничко Распеће тумаче два пророка насликана у горњим деловима слике, изнад руку распетог Христа. Лево, младолики Мојсије држи свитак с почетком пасуса из његове пете Књиге (28, 66): „И живот ће твој бити” (као да виси према теби и плашећи се ноћу и дању . . .). Десно је допојасни лик седог Исаије који држи развијени свитак с почетком места: „Као јагње на заклање вођен би” (и као овца нијема пред онијем који је стриже не отвори уста својих).[73] Мале фигуре Новог и Старог завета са анђелима нису сигниране, као ни сунце и месец изнад њих. Персонификација Новог завета везана за симвoл сунца скоро је опште иконографско место. Код нас је та повезаност сунца и новог завета најлепше показана у нартексу Богородице Љевиш[74] Девица са рипидом на којој је попрсје златног Е нуила-сунца као да је илустрација Блокових стихо

Верю в солнце завета
Вижу зори вдали
Жду вселенского света
От весенней земли.[75]

Блокова „васељенска светлост” (новог) завета контекста старе естетике из XIII века као да у песму ушла из неких његових учених исписа. Н ту васељенску светлост гледало се прѣмирными очи (ὑπερκοσμίοις ὀφθαλμοῖς). Одакле је Блок знао за l'o supra-mondain из псеудо-Дионисија Ареопашког теш је одређено рећи.[76]

Студеничко Распеће показује касну варијант крста окруженог звездама. Иначе символика крст на звезданом небу већ је богато обрађена у VI веку доста је споменути crucem gemmatam из Светог Ап линара из Класе. Од старохришћанских времена кр се везује за јагње. Паулин из Ноле (353—431) оп сује како је он у својој базилици у Фондију (Fondi показао Христа као снежно бело јагње под крвави крстом („sub cruce sanguinea niveo stat Cristus i agno”).[77] Тај Христос, снежно бело јагње с крсто благоцрвеним, не крвавим, окружен звездама, пока зан је у Еуфразијевој базилици у Поречу. Досада шња тумачења студеничког Распећа највише су с задржавала на ликовима из Старог и Новог завета Доментијан на неколико места доста опширно пиш о символици Распећа. Први пут у писму светог Сав којим он позива оца да дође на Свету Гору. Свети Сава, према речима Доментијановим, прави упоре ђење: „Дођи пастиру добри Богом дарованога ти стада, дођи и закољи се за нас, подобећи се Владици своме начелнику пастира, Христу, да будеш узор стаду своме”.[78] Доментијан узима символе из стари узора у којима се конструисала двострука паралела пастир-владар (или епископ) сличан је Добром пасти ру-Христу и он је истовремено и Христос-јагње и он се сам коље „подобећи се владици”. Како је то дво струко упоређење изгледало у мозаику олтарск апсиде, са крстом у звездама, Христом-јагњетом и символичним Добрим пастиром, показано је у наве деном Бетинијевом чланку.

Поетично и сликовито Доментијан је описао „поуку преосвећеног кир Саве на светом сабору лавре свете Богородице” (у Студеници). Кратки говор савршено је компонован. После вешто одабраног цитата из апостола Павла о пастирству, свети Сава као да говори пред студеничким Распећем: „Молим вас ... браћо . . . разумите Божји милосрдни долазак ка нама и Христово смирење који је ради нашег спаса оставио неизмерну висину и сишао с неба и ваплотивши се . . . постао човек . . . (који је) примивши страдање примио самртно распеће вољно ради нас . . . и умирао телом . . . и урачунао се у мртваце . . . И у ту низост сиђе Господ наш ради нас људи, хотећи нас

[69] Доментиан, *o. c.*, 108.

[70] ἐπιστήμη καὶ ἐνέργεια πρὸς τὸ θεοειδὲς . . . *Hiér. cél.* III, 87.

[71] *Arte del primo millenio*, Torino 1950, 252.

[72] M. Val. Martialis, *Epigrammation* lib. VIII, XXIV, ed. Teubn., превод у Летопису Матице српске, окт. 1974, 357.

[73] Исаија 53, 7 — исто и у Делима апостолским VIII, 32; Tamquam ovis ad occisionem ductus est . . .

[74] И. Ђорђевић, *Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку*, Зборник за ликовне уметности 9 (Нови Сад 1973), 15—29.

[75] Александар Блок, *Собранне сочинений*, Москва 1929, стр. 25; песма из фебруара 1902. г.

[76] А. Блок је у пролеће 1903. слушао часове српског језика код Петра Алексејевича Лаврова који је добро знао петроградски превод Псеудо-Дионисија Ареопашког из Публ. библиотеке, кол. Гиљфердинга No. 46. У српском петроградском преводу Псеудо-Дионисија Ареопашког место о „премирним очима” је у осмој глави: О Господствима и силама и властима и о њиховом средњем свештеноначељу (Dénys L'Aréopagite, *Hiér. cét.* VIII, 119).

[77] S. Bettini, *„Quadri di concecratione” nell'arte bisantina di Ravenna*, Atti de II[do] convegno per lo studio dell'arte alto Medio evo, Fünfländertagung für Hochmittelalterforschung, Pavia 1950, 158.

[78] Доментиан, *o. c.*, 52.

ослободити и украсити, као што и сатвори и ослободи нас те беде и таме и свакојако просвети . . .".[79] У писму светога Саве Немањи, Доментијан се задржава на идеји закланог јагњета, на драматичној теми која је проречена већ у Старом завету. У студеничкој поуци светог Саве распети Христос као цар славе унижава себе да ослободи људе „од беде и таме и (да их) свакојако просвети". Цела слика студеничког Распећа схваћена је као одлазак таме и долазак светлости. Велика illuminatio наговештена доласком беле цркве која хвата у златни суд „божанску крв и воду"[80] и одласком тамне синагоге, појачана је светлошћу златних звезда. Стара crux in coelo stellato показана је у Студеници у новој лепоти вишеструког значења. Доментијан објашњава како је то просвећивање „сугубо и трогубо и на разне начине" — он очевидно мисли на разне степене спољашњег и унутрашњег просвећивања, све у оним њему добро познатим идејама, које су биле нарочито истицане у естетици злата и светлости у нашој књижевности и уметности у XIII веку.

[79] Ibid., 124.

[80] Ibid., 152.

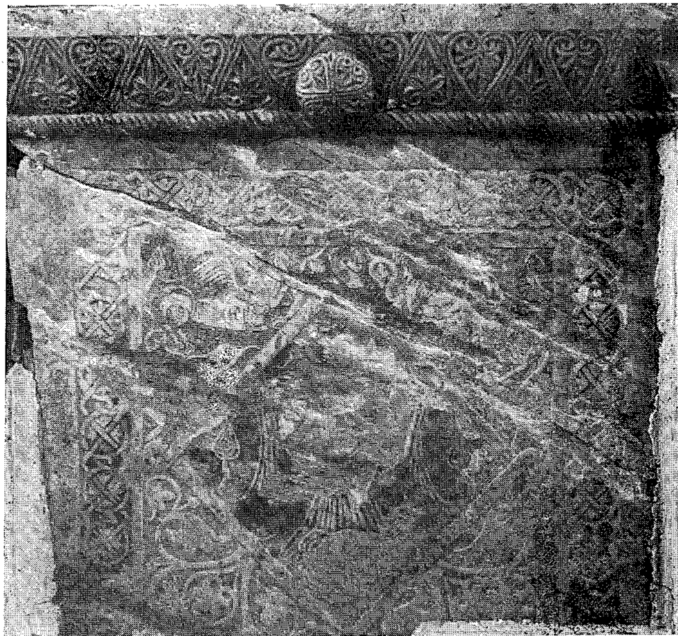
L'or dans l'art serbe du XIII[e] siècle

S. Radojčić

L'articles se rapporte à l'utilisation de l'or dans la peinture serbe du XIII[e] siècle. L'auteur compare des exemplaires sélectionnés de miniatures et de fresques sur fond en or, ou comportant des détails en or, avec les textes serbes du XIII[e] siècle dans lesquels on fait ressortir le prix, la beauté et la valeur symbolique de l'or. L'auteur analyse principalement les passages concernant l'or dans les écrits de saint Sava, le premier archevêque de l'église serbe et les passages correspondants ou analogues dans les biographies de saint Sava et de Stefan Nemanja rédigées par Domentijan, l'un des plus grands écrivains de la littérature serbe médievale. Il n'est pas question ici de l'icône de la Vierge Hodigitria, en mosaïques à fond d'or, de Chilandar; elle est mentionnée dans les textes médiévaux serbes, mais elle ne paraît pas avoir eu de répercussions dans l'ancienne peinture serbe.

Византијски рељефи са пастом из XIII и XIV века

Марица Шупут



Сл. 1. Арта, Св. Димитрије Кацури, парапетна плоча олтарске преграде

Међу византијским споменицима у Грчкој из XIII и XIV века постоји већи број цркава са добро очуваном пластичном декорацијом. Највеће целине ове пластике налазе се у Мистри и Арти, где се камени украс неколиких грађевина сачувао готово у свом првобитном облику.[1] Пластика мале цркве посвећене Богородици Евангелистрији у Мистри често се помиње као споменик који данас може дочарати представу о првобитном изгледу каменог украса и осталих цркава у Мистри као и других грчких споменика. Иначе добро сачувана пластика грчких цркава из XIII и XIV столећа, било да је реч о целинама или о богатим збиркама одломака, као што су, на пример, оне у музеју Мистре и у Византијском музеју у Атини, обогаћује се последњих година великим бројем фрагмената приликом археолошких истраживања. Тако су у цркви св. Теодоре у Арти недавно откривени и делови првобитног иконостаса из XIII века (стубићи и парапетне плоче) који су раније недостајали.[2] И у највећој цркви епирске престонице, Богородици Паригоритиси, нађено је доста фрагмената пластике.[3] Њихово откривање је значајно и стога што су у питању рељефи византијског стила, којих је у каменом украсу ове цркве било мање него пластике са западњачким стилским обележјима. Осим тога, део пластичног украса византијског стила слабије се и у мањој мери очувао, па су новооткривени фрагменти омогућили да се стекне бољи увид у његов првобитни обим, тематику и распоред. Пажњу такође привлачи и досад непозната пластика неких цркава у Тесалији, као што је, између осталих, она на иконостасу тек недавно идентификоване византијске цркве у селу Ахладохориону, недалеко од Трикале, која се датује у крај XIII, односно у почетак XIV века.[4]

Новооткривени фрагменти, уз постојеће и добро познате целине каменог украса византијских цркава из позног раздобља, вероватно ће подстаћи и убрзати изучавање овог дела византијске уметности, који у односу према проучавању сликарства и архитектуре знатно заостаје. Треба напоменути да су студије посвећене скулптури из претходних векова (X—XII века) бројније и исцрпније од написа који узимају за предмет пластику из позног раздобља. Она је обрађивана углавном у монографијама појединих споменика. Недостају и прегледи и проблемске студије, а ни развитак пластике у целини није проучаван.[4a] Тако су многа сложена питања у вези са овом, и по обиму и по уметничкој вредности, значајном делатношћу остала махом отворена. Није циљ ни овог чланка да пружи општи преглед византијске камене пластике из позног раздобља, нити да расправи сложена питања њеног развитка и стила; то би захтевало обимнији и непосредан рад на споменицима. Намера је да се, што је могуће подробније,

---

[1] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra,* Paris 1910, Pl. 43 (1, 2), 45—63; Ἀ. Ὀρλάνδος, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος Β',1 (1936) 21—41, 63—66, 81—82, 96—100; Β', 2 (1936) 105—114, 136—138, 159—160, 161—168.

[2] Ἀ. Ὀρλάνδος, Τό τέμπλον τῆς Ἁγίας Θεοδώρας Ἄρτης, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν ΛΘ' — Μ' (1972 — 1973) 476—492.

[3] Исти, Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης, ἐν Ἀθήναις 1970, 93 — 107.

[4] N. Νικονάνος, Εἰδήσεις ἐκ Θεσσαλίας. Ἀχλαδοχώριον Τρικάλων, Ἀρχαιολογικὰ ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν III, 3 (1970) 331—334. У археолошким истраживањима остатака Богородице Пантанасе у Филипијади (у Епиру) откривени су многобројни фрагменти њеног пластичног украса. Међу њима има и рељефа са пастом. Остаци пластичног украса ове цркве смештени су сада у лапидаријуму Богородице Паригоритисе у Арти, в. П. Βοκοτοπούλου, Νέα στοιχεῖα περὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Παντανάσσης Φιλιππιάδος, Ἀρχαιολογικὰ ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν V (1972), 87 — 97; исти, Ἀνασκαφὴ Παντανάσσης Φιλιππιάδος 1972, Ἀρχαιολογικὰ ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν VI (1973), 402 — 414.

[4a] Посебне студије о византијској пластици из XIII века и о скулптури Цариграда у доба Палеолога написали су J. Maksimović, *La sculpture byzantine du XIII^e^ siècle,* L'art byzantin du XIII^e^ siècle, Beograd 1967, 23—34; H. Belting, *Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel,* Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, b. XXIII (1972), 63—100. Прво дело које садржи потпуни преглед споменика и где је расправљена целокупна проблематика византијске пластике из XIII и XIV века, тек је недавно објављено. То је књига А. Грабара посвећена византијској скулптури XI—XIV века: A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen âge II (XI^e^—XIV^e^ siècle),* Paris 1976.

Црт. 1. Атина, Византијски музеј, део архитравне греде олтарске преграде

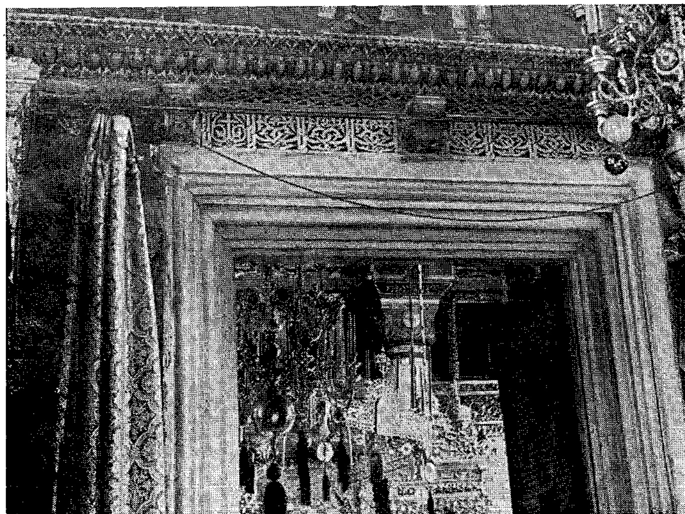




Сл. 2. Арта, Св. Теодора, део парапетне плоче олтарске преграде

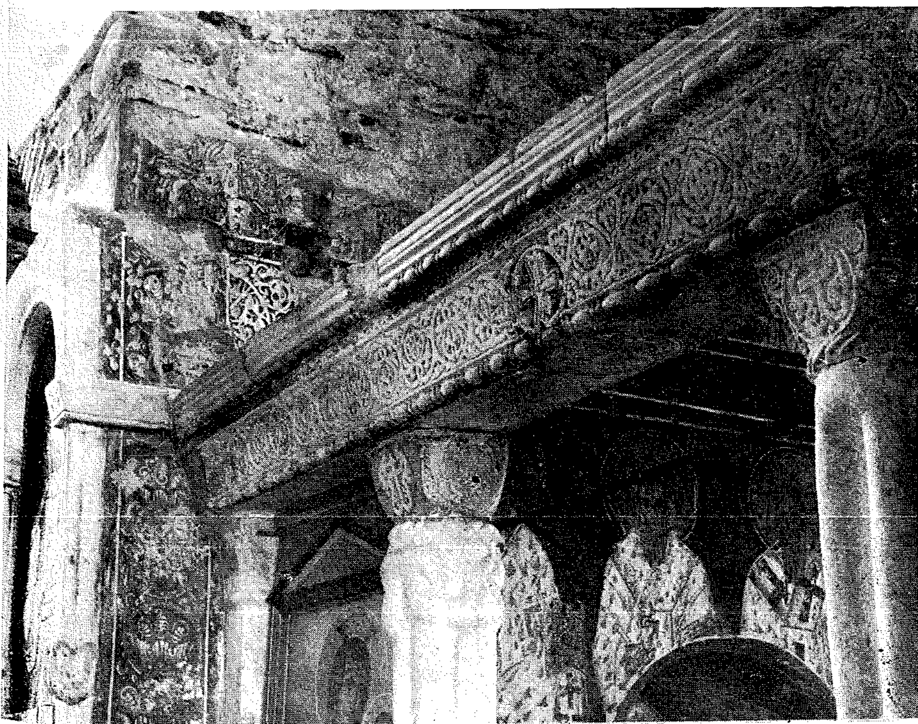
прикажу карактеристична обележја и они видови пластичног украшавања који су се — додуше у сасвим малом обиму — исказали и у пластици неких српских споменика са краја XIII и из друге деценије XIV века.

Клесани украс цркава у позновизантијском раздобљу везан је углавном за њихов унутрашњи простор, као што је био случај и са старијом византијском пластиком. Камени рељефи украшавају поједине делове унутрашње архитектуре: иконостасе, проскинитаре, капителе стубова и хоризонталне венце на зидовима цркава. На спољњим површинама, изузев портала и прозора, није било каменог пластичног украса.[5] Пластика поменутих делова унутрашње архитектуре није, међутим, настала искључиво као њихов украс. Она је чинила део веће целине украса унутрашњости грађевине, чији је претежни део било сликарство. Водећа улога пиктуралног елемента у украшавању унутрашњег простора византијске култне грађевине дошла је до изражаја и у обради оних његових делова чији украс није био рађен сликарским техникама. Тај утицај или, можда је боље рећи, то прилагођавање камене пластике сликаном украсу цркве испољило се на два начина. У једном случају клесани камени украс се бојио, па се тако уклапао у велике сликане целине распоређене на зидовима и сводовима цркве. На већем делу каменог украса боја се није сачувала, али се, на основу онога што је преостало, сме закључити да су камени рељефи византијских цркава из XIII и XIV века били бојени. О томе сведочи знатан број одломака бојених рељефа који се могу видети у музејским збиркама, посебно у Мистри, где их је највише.[6] У том погледу још су драгоценији рељефи исклесани на венцима дуж зидова атинске Оморфи-еклисије.[7] Обојени црвеном, зеленом и плавом бојом, они изгледају као сликани фризови који имају двоструку улогу: да одвоје иконографске целине горњих зона фресака од оних у доњем појасу и да истовремено споје сликане површине у јединствену и непрекинуту целину.



Сл. 4. Хиландар, надвратник портала између припрате и наоса (фото В. Кораћ)

Посматрањем обојених рељефа на венцима дуж зидова северне стране овог храма — где су се најбоље очували и где постоје и веће површине фресака — добија се утисак да су рељефи били бојени приликом израде зидних слика. Непосредним посматрањем може се лако уочити да су боје на рељефима исте вредности и једнаке јачине са црвеним, зеленим и плавим бојама живописа, па се чини вероватном и могућност да је бојење рељефа спадало у посао сликара фресака, а не мајстора који су их клесали. Други вид у коме се још изразитије исказала тежња за бојом у каменом пластичном украсу представљају рељефи испуњени пастом. Та врста у камену израђеног украса и није рељеф у правом смислу речи. Заправо, рељеф је овде само једна фаза у изради орнамента који ће у завршном облику деловати пре свега својим графичким и пиктуралним вредностима. Најпре се изради плитак рељеф који се сасвим мало издиже из дубљених површина. Оне се потом посебно обрађују тако што се стварају равномерно распоређена, грубо клесана удубљења и испупчења која омогућавају чврсто везивање пасте за подлогу.[8] Паста



Сл. 3. Порта Панагија, олтарска преграда

---

[5] Одсуство клесаног каменог украса на фасадама ових цркава изгледа разумљиво. Употреба различитих врста материјала за грађење, првенствено камена и опеке, пружала је широке могућности за декоративну обраду спољних површина. Смењивањем црвене опеке и светлог камена, као и обликовањем разних врста украса у опеци, постизан је живописан изглед спољашњости цркава. Тежња за декоративним, својствена и старијој византијској архитектури (почевши од XI века), достигла је потпуно остварење у доба Палеолога. Фасаде цркава из тог периода постале су орнаментисане површине обрађене готово на сликарски начин. Уп. фасаде епирских цркава у књизи: C. Mango, *Architettura bizantina*, Electa Editrice, Venezia 1974, tav. 280, 284.

[6] G. Millet, *н. д.*, pl. 51, 52.

[7] Они су представљени једино на цртежу А. Орландоса објављеном у књизи: ᾿Α. Βασιλάκη – Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς ῎Ομορφης ᾿Εκκλησιᾶς στήν Αθήνα, ᾿Αθήνα, 1971, εἰκ. 1.

[8] Γ. ᾿Α. Σωτηρίου, ῾Οδηγός τοῦ Βυζαντινοῦ μουσείου ᾿Αθηνῶν, ἐν ᾿Αθήναις 1931, 59; D. T. Rice, *Byzantine Art*, Oxford 1935, 195—196; ᾿Α. ᾿Ορλάνδος, Τό τέμπλον τῆς ῾Αγίας Θεοδώρας



Црт. 2. Арта, Паригоритиса, део украса са портала.

којом се испуњава тако припремљена подлога сачињена је од воска и мермерног праха,[9] а најчешће је обојена црно или црвено. Употребљавају се и друге боје, на пример плава, али ређе. Испуњени бојеном пастом, рељефи добијају својства сликаних површинских украса, а начин израде постаје нека врста „сликања" пластике у камену.[10] Чињеница да се за овај тип пластике употребљава термин champlevé[11] показује њену сродност са неким другим техникама, и то не са скулпторским. Веома је слична издубљеном емаљу (champlevé) и њему сродном ниелу, техници која се примењује за украшавање металних предмета. У Византији су се ове технике често примењивале за израду разних врста раскошних предмета. Појаву испуњавања камених рељефа пастом неки од истраживача византијске уметности доводили су у везу са исламским утицајима.[12] На исти начин су се тумачиле и појава таквих рељефа и њихова тематика на грчком подручју у X веку, првенствено у каменом украсу тамбура куполе Богородичине цркве у манастиру осиос Луке у Фокиди. У оваквим тумачењима посебно место се давало чињеници што су Арабљани у то доба упадали баш у ове делове византијске територије.[13] У новије време, међутим, преовладала су друкчија схватања. Проучавајући почетке исламских утицаја на византијску уметност у Грчкој, А. Грабар је истакао да су технику испуњавања рељефа пастом Византинци преузели — као и многе друге технике — из античког света, и применили је у украшавању црквеног намештаја и унутрашњости храмова.[14] Грабар сматра да се исламски утицај испољио у увођењу рељефа са пастом у спољну архитектонску декорацију („маркетирање" спољних архитектонских површина орнаментом), што показује на примеру тамбура куполе Богородичине цркве у Фокиди, а не у техници попуњавања рељефа пастом.[15] У преношењу тог утицаја никаква непосредна улога не може се приписати Арабљанима који су у X веку упадали у грчку територију, закључио је Грабар, износећи сасвим друкчије тумачење појаве „исламског" у архитектонској декорацији византијских цркава у Грчкој. У Грабаровом тумачењу, висока уметничка вредност везује Богородичину цркву за уметност византијске престонице. Провинција у којој је она подигнута, будући изложена нападима Бугара и Арабљана, није ктитору могла да понуди добре извођаче за једно такво здање; он се, као високи чиновник, обратио Цариграду у чијој уметности траје у то време (од средине IX до XI века) изразита склоност ка исламском укусу и у којој су се већ одомаћили исламски мотиви, што потврђују многобројни примери. Та уметност са исламским позајмицама зрачи у провинцију и у њој се прима као престоничка уметност.[16]

Рељефи са пастом, као што се види, нису представљали новину коју је донела византијска пластика позног раздобља. Њихова примена у унутрашњем

"Άρτης, 484, 489. Слична техника се примењивала и за израду орнаментике у једном типу византијских керамичких посуда, в.: Ch. Morgan, *The byzantine pottery,* Corinth, Results of excavations conducted by the American school of classical studies at Athens, v. XI (1942) 1636, 1688. Често је била употребљавана у XIII веку. Један фрагмент керамичке посуде израђене у тој техници нађен је и у Студеници Хвостанској.

[9] Ά. Όρλάνδος, Ή Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης, 97—98.

[10] О полихромији у „равној" пластици в.: А. Грабар, *нав. дело,* 14.

[11] Овим термином рељеф са пастом први је означио L. Bréhier, *Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine,* Archives des Missions scientifiques, n. s., fasc. 3 (1911) 96. У грчкој стручној терминологији ови рељефи се називају површинским — ἐπιπεδόγλυφα.

[12] G. Millet, *Remarques sur les sculptures byzantines de la région de Démétrias. 1. L'ornement de style musulman,* Bull. de Correspondance Hellénique XLIV (1920) 210—218.

[13] Γ. Ά. Σωτηρίου, Ἀραβικὰ λείψανα ἐν Ἀθήναις κατὰ τοὺς Βυζαντινοὺς χρόνους, Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 4 (1929) 266—273; исти, Ἀραβικαὶ διακοσμήσεις εἰς τὰ Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας τοῦ ἔτους 1933, περίοδος Γ', τ. Β', ἐν Ἀθήναις 1936, 86—93. Иста студија је објављена и у: Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher XI (1934—1935), Athen 1935, 238—270; G. C. Miles, *Byzantinum and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean Area,* Dumbarton Oaks Papers 18 (1964) 3—32.

[14] A. Grabar, *La décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide et les debuts des influences islamiques sur l'art byzantin de Grèce,* Comptes-rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres 1971, 25. Слично мишљење о пореклу ове технике заступа и Λ. Φιλιππίδη—Μπούρα, Ἕνας μεσοβυζαντινὸς τροῦλος ἀπὸ τὸ Μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ, Ἀρχιτεκτονικὰ Θέματα 5 (1971) 165—168. По њеном мишљењу ова врста рељефа се везује за римску традицију, за технику opus sectile. О античким традицијама ове технике писао је такође L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins,* Paris 1936, 14—15.

[15] A. Grabar, наведено место.

[16] A. Grabar, *н. д.,* 36.



Црт. 3. Арта, Паригоритиса, део украса са портала.



Сл. 5. Охрид, Св. Софија, циборијум, детаљ

украсу цркава — на иконостасима, на зидним венцима и подним плочама — позната је и у старијим раздобљима византијске уметности.[17] Међутим, и поред те чињенице, рељефи са пастом јесу особена појава и у византијској пластици из XIII и XIV века; њихова обимна заступљеност и широка распрострањеност чине једно од карактеристичних обележја византијске камене пластике позног периода. У Цариграду су рељефи са пастом из овог времена познати само у јужној цркви Фетије-џамије. Многобројним примерима са грчког подручја може се показати да су рељефи са пастом чинили знатан део у каменом украсу готово сваког споменика који је имао пластичну декорацију. Они се срећу у каменом украсу многих епирских, тесалијских и пелопонеских цркава. Рељефи са пастом чинили су део клесаног украса Св. Димитрија Кацури,[18] Св. Теодоре[19] и Богородице Паригоритисе;[20] богато су заступљени и у пластици Порта Панагије,[21] цркви Успења Богородице у Ахладохориону,[22] као и у пластици других тесалијских споменика од које сада постоје само фрагменти (рељефи из порушених споменика: из манастира Макринитисе, из Волоске епископије и из цркве зване Таксиархис).[23] Овим примерима се могу додати пластика иконостаса базилике у Апидеи на Пелопонезу[24] и многобројни рељефи из Мистре[25] који су припадали украсу њених цркава. С друге стране, рељефи са пастом из Свете Софије у Охриду,[26] израђени као део нове целине каменог украса, која је настала у оквиру ктиторског подухвата архиепископа Григорија на охридској катедрали, у другој деценији XIV века, показују да је ова техника била распрострањена и у пластици ширег византијског подручја. Такође су се сачували остаци рељефа са пастом у Бањској и Студеници, вероватно као део рада групе мајстора који су такве рељефе исклесали и у хиландарском католикону краља Милутина.[27] Њихово присуство на српским споменицима одјек је оновремене византијске пластике, у којој су рељефи са пастом, као што је већ речено, били један од уобичајених видова украса у камену.

Поставља се питање шта је у позновизантијској пластици довело до оживљавања посебне врсте камених рељефа, рађених и у старијим раздобљима византијске уметности? Изгледа да је та појава у извесној мери била условљена новим схватањем укра-

---

[17] *Byzantine Art an European Art*, Athens 1964 (каталог изложбе) 3—5, 7, 22. Најлепше рељефе ове врсте представљају Богородица Одигитрија из цариградског Археолошког музеја, датована у XI век, и Тројица апостола из Византијског музеја у Атини, такође из XI столећа. За рељеф са представом Тројице апостола претпоставља се да потиче из солунског манастира Влатадона и да је припадао иконостасу његове цркве, в.: *Byzantine Art an European Art*, 137—138 (23).

[18] 'Α. 'Ορλάνδος, 'Ο "Αγ. Δημήτριος Κατσούρη, 'Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς 'Ελλάδος Β', 1 (1936) 65—66, εἰκ. 8.

[19] Исти, 'Τό τέμπλον τῆς 'Αγίας Θεοδώρας, 489—491 εἰκ. 6,10.

[20] Исти, 'Η Παρηγορήτισσα τῆς "Αρτης, 93—100, εἰκ. 104—112.

[21] Исти, 'Η Πόρτα-Παναγιά τῆς Θεσσαλίας, 'Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς 'Ελλάδος Α', 1 (1935) 26—28. εἰκ. 14.

[22] N. Νικονάνος, εἰκ. 4.

[23] N. J. Gianopoulos, *Les constructions byzantines de la région de Demétrias (Thessalie)*, Bull. de Corespondance Hellénique XLIV (1920) 184, 189, 195—196, fig. 2, 5, 8, 'Α. 'Ορλάνδος, 'Ο Ταξιάρχης τῆς Λοκρίδος, 'Επετηρὶς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 6 (1929) 359—368.

[24] 'Α. 'Ορλάνδος, 'Εκ τῶν Βυζαντινῶν 'Απιδεῶν, 'Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς 'Ελλάδος Α', 2 (1935) 129—131, εἰκ. 6.

[25] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, pl. 49(2), 51, 53(15), 54(1, 3—5, 9—20).

[26] J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, сл. 225, 226. Примерци пластике са пастом су познати и у Албанији, в.: A. Meksi, *Arkitektura e kishës së Mesopotamit*, Monumentet 3 (Tirana 1972) fig. 13—16.

[27] У Хиландару се овакви рељефи налазе на оба западна портала и на капителима трифоре главне апсиде, в.: С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара. Цркве и параклиси*, Хиландарски зборник 3 (1974) сл. 20, 21, 30, 34, 35, 107, 128. У Бањској је сачувано неколико фрагмената рељефа, в.: М. Шупут, *Пластична декорација Бањске*, Зборник за ликовне уметности 6 (1970) сл. 19—23. У Студеници су такође пронађени неколики фрагменти ове пластике. Два су ископана у ранијим археолошким истраживањима, в.: С. Ненадовић, *Студенички проблеми*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе III (1957) сл. 65. Недавно је нађено још фрагмената, али нису до сада објављени. О овим рељефима говорићу у посебном раду.

Црт. 4. Порта Панагија, архитравна греда олтарске преграде



Црт. 5. Волос, део саркофага Ане Малијасин Палеолог

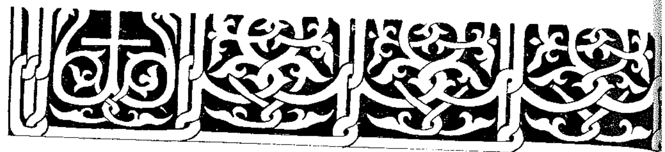
шавања унутрашњег простора, које је донела уметност Палеолога. Клесани камени украс је потчињен идеји о јединственој, сликарској обради ентеријера. „Површински" рељеф са пастом, будући да представља украс са сликарским својствима, добио је стога посебно место у каменој пластици. Разуме се да тежња ка сликарској обради пластике није била ни одлучујући ни једини разлог да рељефи са пастом постану обавезан део у каменом украсу тадашњих цркава. Чини се да је карактер позновизантијске пластике у целини онај елеменат који у највећој мери доприноси разјашњавању овог проблема. Због тога заслужује да се, макар и укратко, на њега осврнемо.

Позновизантијску пластику, гледано у општим цртама, одликују разноврсност орнаментике и различите врсте технике клесања. Из старије византијске пластике преузети су различити видови рељефа (плитки, двоповршински и рељеф са пастом), а такође и мотиви. Када је реч о биљној орнаментици, то су листови, цветови и разне врсте лозица; а у геометријској — кругови, ромбови, крстови, правоугаоници и траке. Осим ових, постоје и други мотиви који се такође везују за тематику старије пластике, као што је случај са фигуралним представама, првенствено са представама животиња (лав који дави бика, орао са зегом у канџама). Тако се и специфична куфска орнаментика, позната у византијским рељефима још од X века, јавља и у каменом украсу цркава из XIII и XIV века. Све, дакле, наводи на закључак да су све три врсте рељефа, па према томе и рељеф са пастом, доспеле у позну пластику из старијег раздобља, као што је одатле била преузет[a] целокупна тематика.[28] Међутим, ако бисмо сматра[ли] извесним све што је до сада изложено, ипак пр[е]стаје да се одреди стилска особеност позновизант[иј]ске пластике. Шта је то чиме се она издваја к[ао] засебна целина у односу на своје извориште [—] византијску пластику из претходног периода?



Сл. 6. Охрид, Св. Софија, делови каменог украса

Главно обележје византијске пластике из XI[II] и XIV века, судећи по добро очуваним целинама [на] грчком подручју, представља то што су у њој, [у] оквиру истих скулпторски обрађених целина, ист[о]времено заступљене све категорије орнаментике, ка[о] и све три врсте рељефа: плитки, двоповршински [и]



Црт. 6. Хиландар, део надвратника између припрате [и] наоса

рељеф са пастом.[29] Систем по којем се рељеф[и] распоређују на појединим целинама (на иконостасима, на саркофазима и на капителима) може се илустро[]вати примером пластике било којег од сачуваних иконостаса из XIII или XIV века. У плитком рељеф[у] се клеше орнаментика оквира парапетних плоча и постоља стубића и капитела иконостаса; двоповршински рељеф чини украс архитрава, а рељефи са пастом украшавају парапетне плоче. Они се такође срећу и на епистилионима, и то углавном на горњим, јер иконостаси ових цркава често имају по два архитрава, односно удвојени епистилион.[30] Што се тиче тематике овако распоређених рељефа, уочљиво је следеће: плитки и двоповршински рељефи имају разноврсну биљну и геометријску орнаментику, а на рељефима са пастом представљене су животиње, цветне и лиснате лозице и такозвана куфика. Представе животиња се јављају у истим иконографским темама у којима су постојале и у старијој пластици, док се куфска орнаментика знатно разликује од својих старијих узора. Старија куфика (из X, XI и XII века) шире је проучавана и исцрпније је обрађена у већем броју студија.[31] Куфика у пластици из XIII и XIV века такође је разматрана у овим радовима, али неке њене специфичности нису привукле довољну пажњу ових аутора; они, у суштини, сматрају да је реч о јединственој куфској орнаментици која се јављала кроз неколико векова византијске уметности.[32] Чини се, међутим, да специфичност куфике из XIII и XIV столећа, заслужује већу пажњу и стога ће овде о њој бити реч.

---

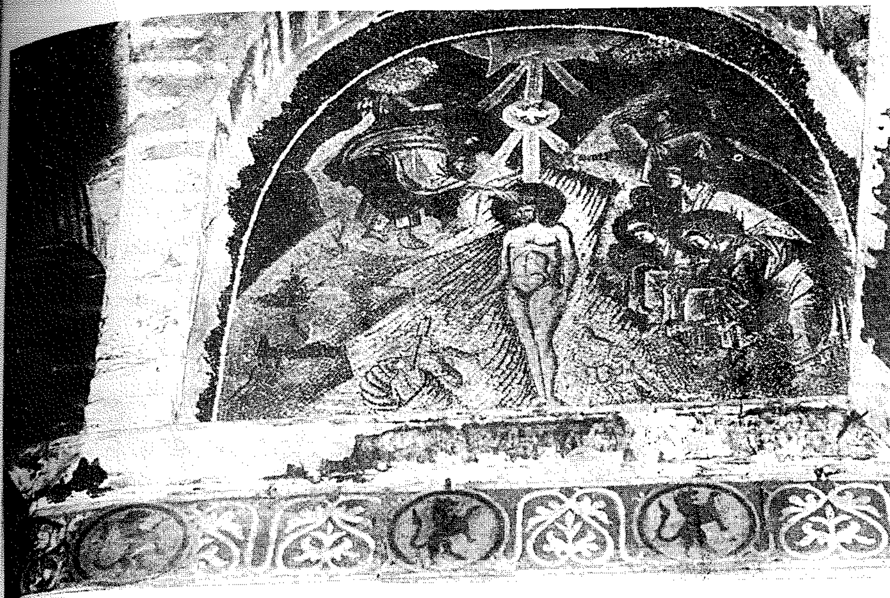
[28] О постојаности орнаменталног репертоара у византијској пластици в.: A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen âge II (XI^e—XIV^e siècle)*, Paris 1976, 13—14.

[29] Ову појаву је као уобичајену у византијској пластици из доба Палеолога истакао ʼΑ. Ξυγγόπουλος, *Τό κάλυμμα τῆς σαρκοφάγου τοῦ Γεωργίου Καπανδρίτου*, ʼΕπετηρὶς ʽΕταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν ΙΑʹ (1935) 354.

[30] ʼΑ. ʼΟρλάνδος, ʽΟ Ταξιάρχης τῆς Λοκρίδος, εἰκ. 11, 15; исти, ʼΕκ τῶν Βυζαντινῶν ʼΑπιδεῶν, εἰκ. 1, 2.

[31] Старија литература је цитирана у књизи: A. Bon, *Le Péloponnese byzantin*, Paris 1951, 78 нап. 1; G. C. Miles, нав. дело, 3—32; A. Grabar, н. д., 35—36. О куфици у западноевропској средњовековној уметности в.: K. Erdmann, *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*, Abhandlungen der Geistes und Sozialwissenschaftlichen Klasse und der Literatur in Mainz 9 (1953) 467—513; S. D. T. Spittle, *Cufic Lettering in Christian Art*, Archaeological Journal III (1955) 138—152.

[32] Најобимнију и најпотпунију студију о куфици у византијској уметности написао је Г. А. Сотириу (в. нап. 12). Донео је преглед целокупне куфске орнаментике у архитектонској декорацији и каменој пластици. Такође је извршио систематизацију и у засебну групу издвојио



Сл. 7. Цариград, Фетије џамија, зидни венац (фото Г. Бабић)

У византијској уметности грчког подручја куфика је позната од средине X века, а њено трајање може се пратити до почетка XV столећа.[33] У систематизацији коју је извршио Г. Сотириу, целокупна куфска орнаментика подељена је у две врсте. Прву представља куфска керамопластика, односно украс од слова старог арапског писма израђен у опеци. Употребљавао се за украшавање спољних архитектонских површина, где се јавља распоређен у хоризонталним појасевима, односно венцима. Такав украс тече дуж свих фасада цркве, али се може наћи и у друкчијем распореду, као што је случај на фасадама Богородичине цркве у манастиру осиос Луке у Фокиди и у Светим апостолима у Атини. Овде су поједини орнаменти уметнути у мање површине између квадера камена уоквирених опеком. Тако су украшене само извесне површине зидова и то не према неком утврђеном систему. Осим у ова два облика, куфика се као украс у спољној архитектури додуше ређе, среће и у виду плитких камених рељефа, такође у венцима дуж фасада. Орнаменти којима се образују поједине целине веома су разноврсни, што долази од употребе различитих типова куфског писма, од чијих се слова, или само њихових елемената компонују разни преплетни украси. Изучавање куфске орнаментике је показало да су у керамопластици за обликовање украса истовремено употребљавана слова такозване једноставне куфике и сложенијег типа тог писма, „палметоидне" (цветне) куфике, чија слова имају завршетке у облику листова палмете. Тако обликовани украси подражавају преплетима „палметоидне" куфке, односно арапским натписима исписаним том врстом декоративног писма, због чега се и називају псеудокуфским.[34] На споменицима из X и XI века (Осиос Лука у Фокиди, Сотира Ликодиму, Св. апостоли и Св. Теодори у Атини) куфска керамопластика је била најбогатије заступљена. Тада, у раздобљу цветања, ови орнаменти веома наглашено подражавају куфским натписима. На млађим споменицима, на којима се већ може пратити и ишчезавање куфике из украса спољне архитектуре, то није био случај. Од друге половине XII века псеудокуфска керамопластика византијских цркава у Грчкој преображава се у чист украс, који више није везан за куфске натписе. Осим тога, псеудокуфска керамопластика из XII столећа сиромашнија је у броју орнамената и њихових сплетова, што показује украс цркава у Хоници, Амфиси и Каламати.[35]

У другу врсту куфског украса спадају разноврсни орнаменти исклесани у каменим рељефима. За разлику од псеудокуфске керамопластике, која се сразмерно кратко примењивала као украс у спољној архитектури, куфска орнаментика у каменој пластици трајала је знатно дуже. Најстарији примери куфске тематике потичу са краја X века, а најмлађи су настали почетком XV.[36] У X век се датује парапетна плоча из Коринта где је представљен лав који усправљен једе плод са дрвета. У полукружном луку испод којег је смештена ова сцена, у плитком рељефу је исклесана куфска орнаментика; она подражава словима „палметоидне" куфике на исти начин као у керамопластици поменутих споменика.[37] Истом типу припадају и мермерни рељефи са Богородичине цркве манастира осиос Луке, који су такође из X века. На рељефима насталим у XI веку среће се нешто друкчији куфски украс. У њему долази до изражаја тежња да се избегне подражавање стварним арапским натписима или словима. Слова се стилизују, губи се њихов прави облик, а орнаментика почиње да се компонује само од делова слова, од њихових елемената, најчешће од њихових ракљастих или цветних завршетака; њима се додају нови декоративни елементи, кружићи и цветови са три или са пет латица. Тако се куфика у рељефима преображава у чист орнамент где се слова више и не препознају. Ово је уочљиво на рељефима из Дафнија, на одломку бр. 319 из Византијског музеја у Атини, на двема парапетним плочама из истог музеја, на капителу из манастира Макринитисе код Волоса и на другим рељефима и фрагментима.[38] Рељефима овог типа, само нешто слабијег квалитета, припадају и два епистилиона из византијских цркава на Еубеји. Један се налази у цркви села Политика, а други у музеју Халкиса. Малобројни сачувани рељефи са куфском орнаментиком из XII века, два одломка из атинске Оморфи-еклисије, такође имају исту ову тематику. Све до XIII века изгледа да није било већих промена ни у облицима ни у тематици куфске орнаментике. Од тог времена, међутим, почињу да се стварају нови облици и нове орнаменталне целине,



Сл. 8. Атина, Византијски музеј, део архитравне греде олтарске преграде (фото Византијски музеј)

известан број рељефа из XIII и XIV века, истакавши њихову специфичност у односу на старије рељефе са куфском орнаментиком. Г. Сотириу такође је претпоставио да је ова врста орнаментике пренета из камене пластике у зидно сликарство. Куфска орнаментика је позната у фреско-сликарству Осиос Луке, у Дафни, у Св. Софији у Монемвасији, у Богородици Мавриотиси у Касторији и у цркви Христа Спаситеља у близини Мегаре. Различите варијанте куфске орнаментике јављају се и у српском средњовековном живопису, в. З. Јанц, *Орнаменти фресака из Србије и Македоније од средине XII до средине XV века*, Београд, 1961, 25—26, Таб. XL—XLII.

[33] Γ. Ἀ. Σωτηρίου, Ἀραβικαὶ διακοσμήσεις εἰς τὰ Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος, 81.

[34] Исто, 64—68.

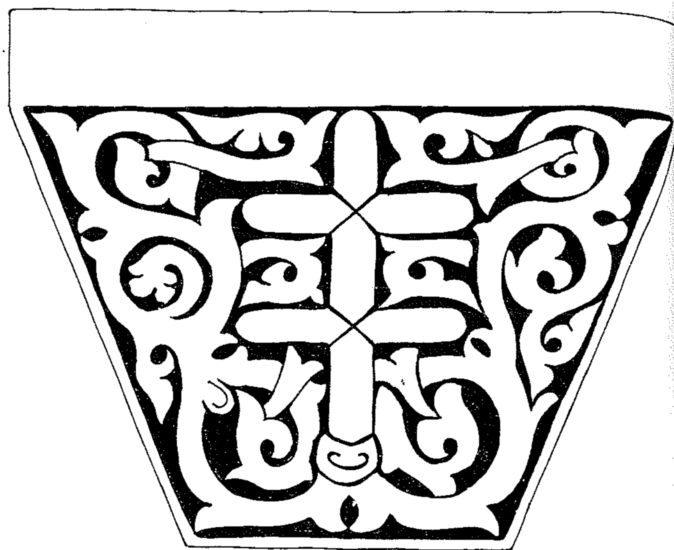
[35] Исто, 68.

[36] Из XV века су рељефи из Мистре, в.: G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, pl. 52 (2).

[37] Γ. Ἀ. Σωτηρίου, н. д., 69—72, сл. 16.

[38] Исто, 72—78.

различите од целокупне куфске орнаментике из претходних столећа. Разноврсни мотиви из богате тематике византијске пластике почели су да се спајају са већ стилизованим куфским орнаментима. Тако је створен посебан тип орнамената који у композиционој схеми подражава структури куфског украса, док су му облици византијски. Еволуцију куфике у византијској орнаментици карактерише, дакле, њена првобитна интеграција у тематику византијске уметности и њено потоње преображавање под утицајем развитка саме византијске орнаментике. На једном рељефу са почетка XIII века видљиво је мешање елемената куфике и мотива византијске камене пластике. Рељеф је исклесан на архитравној греди иконостаса манастирске цркве св. Јована Кинигоса на Имитосу. Орнаментика овог рељефног фриза сачињена је од усправних, рачвасто завршених кракова куфских слова и стилизованих листова и цветова какви су уобичајени у тематици византијске скулптуре.[39] Особена орнаментика овог рељефа помаже да се разуме и појава сличне орнаментике на другим рељефима насталим у XIII и XIV веку, када је она честа и доста распрострањена. Док је током X, XI и XII века била заступљена углавном на Атици и Пелопонезу, у другим областима није била позната, изузимајући два рељефа из костурских Св. Бесребрника који представљају једине до сада утврђене примерке у Македонији.[40] У XIII и XIV веку рељефи са куфском орнаментиком срећу се и на ширем подручју, а нарочито су распрострањени у Тесалији.[41] Они се знатно разликују од рељефа са куфском орнаментиком у пластици ранијих столећа. Разлике су, у односу на старији куфски украс, такве да се може поставити питање, да ли је уопште оправдано називати ову специфичну орнаментику куфском као што



Црт. 7. Хиландар, капител стубића на олтарској трифори

је то уобичајено.[42] Мешање византијских мотива са куфиком, које је очигледно на поменутом рељефу из Имитоског манастира, још је више дошло до изражаја на неким млађим рељефима. На њима су, заправо, ишчезли и последњи елементи куфике — рачвасти завршеци слова, а замениле су их преплетене гранчице са листовима или цветовима стилизованим на византијски начин. Не само стилизација већ су и облици биљних мотива византијски.[43] Од обележја куфског украса у овој орнаментици је остао само начин компоновања. Фризови се образују од једног орнамента који се понавља затворен у мање, међусобно повезане, правоугаоне или кружне целине. Као најизразитији пример овог типа орнаментике, којој би одговарао назив „византијска куфика", може се узети одломак једног рељефа (бр. 318) из Византијског музеја у Атини. И за друге рељефе са „византијском куфиком" из XIII и XIV века карактеристичне су композиција куфског украса и византијска тематика. Заједничко обележје им је и то што су испуњавани пастом. Ово истовремено представља још једну разлику у односу на старије куфске рељефе, који су били плитки и без бојене пасте. Мотиви „византијске куфике" нису ни много бројни ни разноврсни. Најчешће су то преплети једног типа стилизованих гранчица са лиснатим завршецима, који се међусобно разликују само по степену стилизације. У неким случајевима ти биљни мотиви су ближи природним облицима, а у неким су више стилизовани и прелазе у схематичне геометријске облике. Ово се може илустровати са више примера. „Византијску куфику" биљних мотива, који нису стилизовани у толикој мери да им се изгубио прави облик, има фриз на богато украшеној чеоној плочи саркофага за који се претпоставља да је саркофаг Ане Малијасин Палеолог.[44] Слична орнаментика је исклесана и на архитравној греди иконостаса Порта Панагије.[45] Мотиви су исти, али затворени у међусобно повезане кругове, а не у правоугаонике као на фризу поменутог саркофага. На овом се рељефу веома добро сачувала и паста црвене боје. Овим се примерима може додати и орнаментика са надвратника портала који повезује припрату и наос хиландарског католикона. На чеоној плочи тог надвратника, као и на конзолама које носе завршни венац,



Сл. 9. Атина, Византијски музеј, део проскинитара (фото Византијски музеј)

[39] Овај рељеф је Г. Сотириу издвојио као карактеристичан пример мешања куфике са византијским мотивима, в.: Г. Ἀ. Σωτηρίου, н. д., 78, сл. 31.

[40] Ἀ. Ὀρλάνδος, Οἱ Ἅγ. Ἀνάργυροι, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος Δ΄, 1 (1938) εἰκ. 17.

[41] Исти, Σταχυολογήματα ἐκ μονῶν τῆς Πίνδου, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος Ε΄, 2 (1939—40) 179—180.

[42] Г. Сотириу је ову орнаментику назвао „византијском арабеском", в.: Г. Ἀ. Σωτηρίου, н. д., 79.

[43] Уп. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, pl. 54 (3, 4, 9, 15—17).

[44] N. J. Gianopoulos, н. д., 194—197, сл. 8.

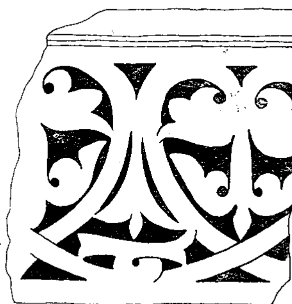
[45] Ἀ. Ὀρλάνδος, Ἡ Πόρτα-Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας, εἰκ. 14.



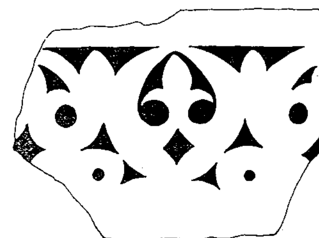
Сл. 10. Атина, Византијски музеј, део архитравне греде олтарске преграде (фото Византијски музеј)

налази се украс од стилизованих биљних мотива — гранчица са повијеним листовима. Орнаментика на надвратнику хиландарске цркве богатија је и сложенија од орнаментике на поменутим рељефима, али је тип орнамента исти, а такође и начин израде. Стилизованију, геометријску „куфику" имају рељефи који су украшавали иконостас сада порушене цркве зване Таксијархис на падинама Пилиона, као и фрагменти рељефа из манастира Макринитисе.[46]

На основу наведених рељефа са специфичном „византијском куфиком" могуће је изнети претпоставку о томе како је она настала и шта је условило њену обимну заступљеност у тематици византијске камене пластике позног раздобља. У старијој литератури, у којој су били разматрани и неки од ових рељефа, изнето је схватање да је њихова тематика плод утицаја оријенталне уметности. Није, међутим, објашњено на који начин су се ти утицаји преносили у византијску уметност позног периода. Г. Мије је закључио да је на овим рељефима очигледан исламски утицај, и то не само у куфици већ и у сложености преплета. Он је појаву тог утицаја објашњавао традиционалном наклоношћу грчке школе према Оријенту, сматрајући да је она, супротстављајући се Цариграду и античким традицијама које је он неговао, била окренута „оријенталној маштовитости".[47] Међутим, иако специфичност орнаментике ових рељефа сведочи о њеној сродности са мотивима из исламске уметности, њена појава у византијској пластици овог раздобља није произашла из неких непосредних утицаја исламске уметности. Има довољно основе да се претпостави да је стварање ове специфичне орнаментике ишло другим токовима. Сразмерно велика распрострањеност куфике у спољној архитектури и на рељефима, и то у току неколико векова (X, XI и XII век) учинила је да се она пренесе и у тематику камене пластике позног периода. Будући да се у њој срећу сви мотиви из старије византијске пластике, не изгледа нелогичан ни закључак да је куфика била из ње преузета. Она се, међутим, као што је већ речено, преобразила у специфичну „византијску куфику", прилагођавајући се новим концепцијама каменог украса, у коме је преовладала декоративна, површинска пластика. Могуће је на крају закључити да је „византијска куфика" била уобичајен мотив у тематици византијске пластике позног раздобља, а не спорадична појава настала као плод утицаја исламске уметности.



Црт. 8. Бањска, фрагмент рељефа



Црт. 9. Бањска, фрагмент рељефа

[46] Исти, ʹΟ Ταξιάρχης τῆς Λοκρίδος, εἰκ. 10; Γ. ʹΑ. Σωτηρίου, нав. дело, сл. 34.

[47] G. Millet, *Remarques sur les sculptures byzantines de la région de Démétrias*, 214.

Цртеже је према фотографијама урадио Д. Тодоровић, стручни сарадник Института за историју уметности, коме најлепше захваљујем.

Les reliefs byzantins remplis de pâte colorée des XIII[e] et XIV[e] siècles

Marica Šuput

Dans la décoration sculptée des églises byzantines des XIII[e] et XIV[e] siècles, à part les reliefs plats et les méplats, on voit également des reliefs remplis de pâte colorée, fréquents dans la décoration des églises de cette époque, et répandus dans la sphère byzantine entière. On les voit aussi bien à Constantinople que dans les provinces byzantines. Ils étaient nombreux surtout, à en juger par les ensembles conservés, sur le territoire grec. On les rencontre de même dans la décoration de pierre de beaucoup d'églises en Epire, en Thessalie et dans le Péloponèse.

Les reliefs remplis de pâte sont un ornement spécifique de la pierre sculptée. De ce fait ce genre d'ornement n'est pas un relief proprement dit. Le relief n'est en réalité qu'une phase dans l'exécution de l'ornement et dans sa forme définitive, l'effet produit relève des valeurs picturales. La technique du travail a été empruntée par Byzance à l'Antiquité. L'emploi des reliefs remplis de pâte dans la décoration intérieure des églises (iconostases, cordons et plaques de pavement), de même que dans la décoration architectonique extérieure (tambour de la coupole de l'église de la Vierge au monastère Osios Lukas en Phocide) sont donc connus à des époques plus anciennes de l'art byzantin. Néanmoins, les reliefs remplis de pâte caractérisent principalement la plastique byzantine des XIII[e] et XIV[e] siècles, par leur nombre et leur extension.

Dans ce travail, en avançant quelques hypothèses, l'auteur a tenté d'expliquer les circonstances de l'apparition et du renouveau de ce genre de relief. Le fait que les reliefs faisaient partie intégrante de la décoration à l'intérieur des édifices, et non seulement de certaines de ses parties, permet de supposer que la décoration de pierre était soumise à une conception d'ensemble touchant l'agencement pictural de l'intérieur.

Le rôle prépondérant de l'élément pictural dans l'ornement de l'intérieur des églises byzantines, qui semble être particulièrement sensible dans l'art des Paléologues, a influé sur la décoration qui ne faisait pas appel aux techniques de la peinture. La plastique de pierre était adaptée à la décoration peinte, ce qui s'est manifesté de deux façons; par les reliefs peints, et les reliefs remplis de pâte. Ceux-ci possèdent les propriété des ornements de surface peints, et par la facture ils représentent une espèce de «peinture» de la plastique de pierre. La tendance à travailler la plastique d'une manière picturale, n'a pas été, cependant, la seule raison pour laquelle les reliefs remplis de pâte sont devenus une partie obligatoire dans la déco-

ration sculptée des églises byzantines au XIII[e] et XIV[e] siècle. L'élément qui contribue principalement à élucider ce problème réside dans le caractère de la sculpture byzantine tardive considérée dans l'ensemble. Celle-ci est caractérisée par la diversité de l'ornementation et les différentes techniques de la sculpture. Les espèces de reliefs (plat, méplat et reliefs remplis de pâte), de même que l'ornementation elle-même ont été puisées dans la sculpture byzantine d'une époque antérieure. Ce sont lorsqu'il s'agit des ornements végétaux des feuilles, des fleurs et différents rinceaux; tandis que cercles, losanges, rectangles et rubans représentent les ornements géométriques. D'autres motifs se rattachent aux thèmes de la plastique plus ancienne (représentation de figures, surtout zoomorphes, ainsi que la décoration dite coufique). On peut donc conclure que les reliefs remplis de pâte, de même que les autres genres de reliefs ont été adoptés par la plastique byzantine d'une époque de la sculpture byzantine tardive.

Les thèmes des reliefs de pâte sont constitués par représentations des motifs végétaux surtout des rinceа fleuris et feuillus) et la décoration coufique. Dans reliefs du XIII[e] et du XIV[e] siècle celle-ci a une forme diffère de l'ancienne. Il s'agit d'une ornementation spé fique dont la structure est à base du décor coufique thèmes byzantins. Sont également byzantines les form et la stylisation. La nouveauté réside dans le fait que décor est également traité à présent comme un reli rempli de pâte. Cette ornamentation spécifique que Sotiriu a nommé «arabesque byzantine» a eu sa prop évolution. La décoration coufique a d'abord été intégr dans les thèmes de l'art byzantin, et puis ensuite, sou l'influence de l'ornementation byzantine elle s'est tran formée en ornement spécifique. L'auteur illustre cett évolution au moyen d'exemples puisés dans la plastiqu byzantine du territoire grec, où la «coufique byzantine est riche et fort répandue.

Two Examples of Local Building Workshops in Fourteenth-Century Serbia

Slobodan Ćurčić

Posvećeno
akademiku profesoru A. Deroku

The churches of Sv. Spas (Saviour) in Prizren (Fig. 1), and Vavedenje (Presentation of the Virgin) in Lipljan (Fig. 8) are known as minor examples of Serbian architecture from the first half of the fourteenth century. The church of Sv. Spas has received several passing notices in scholarly literature, but the final report on the conservation of its architecture and frescoes carried out between 1952 and 1960 is still pending.[1] The church of Vavedenje became a subject of scholarly attention early, not by the merits of its architecture, but because of a historical misconception which regarded it as the ancient seat of the Episcopate of Ulpiana.[2] The extensive conservation of the church carried out between 1955 and 1958 has been reported fully in a manner which essentially represents a definitive monograph on the monument.[3] The purpose of this study is to examine the architecture of these two churches in some detail, to relate them to the better known contemporary monuments, and to propose the existence of local building workshops in the respective areas.

Prizren, Sv. Spas. Sv. Spas is a small single-aisled church consisting basically of two spatial components — the smaller, squarish one being the narthex, and the larger, rectangular one being the naos and the sanctuary (Fig. 2). The naos itself is covered by a dome carried by three wall arches — on the west, the south, and the north side — and by a barrel vault over the sanctuary. All three arches and the barrel vault spring from wall brackets. Externally, three tall arcades on the north and south façades delineate the three functional components of the interior — the narthex, the naos, and the sanctuary (Fig. 1). The arcades are supported by shallow pilaster strips.[4] The central arcade is the tallest of the three, and relates to the domed bay of the naos. Its arched form is slightly pointed, and is fused with the cubical base of the dome (Fig. 2).

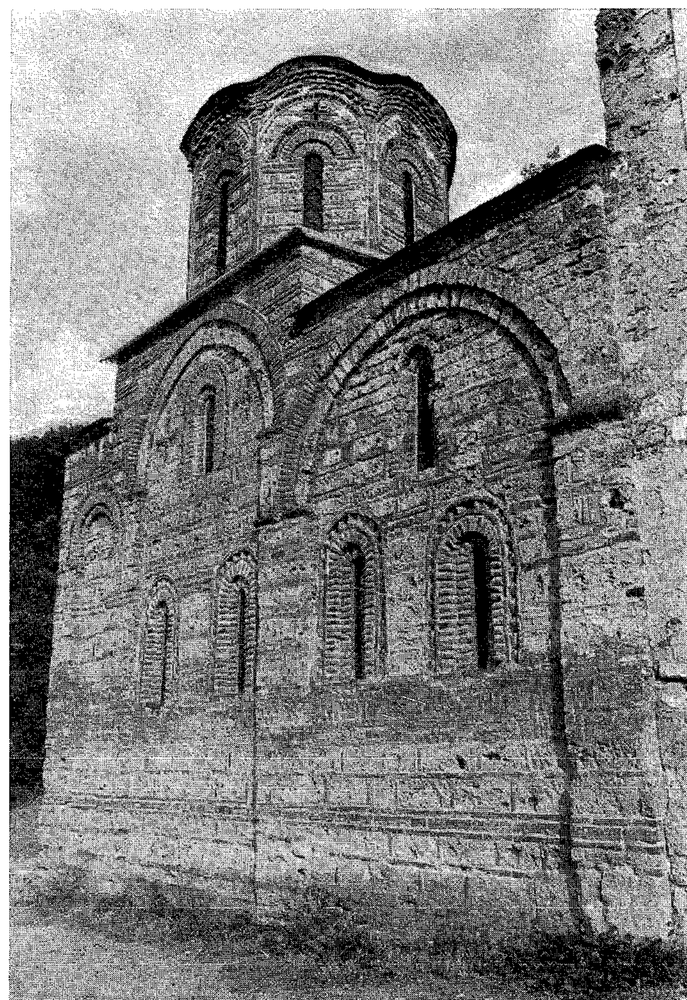


Fig. 1. Prizren — Sv. Spas. From northwest

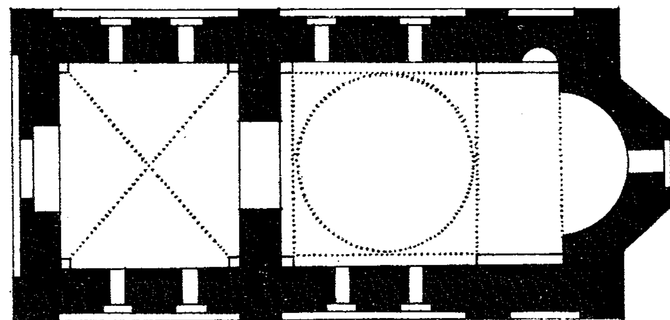


Fig. 2. Prizren — Sv. Spas. Plan

[1] Most recently: R. Timotijević, *Crkva Sv. Spasa u Prizrenu,* Starine Kosova, 6—7 (1972-73), 65—78, esp. pp. 65—68, which deal with the history and the architecture. The conservation undertakings on the monument have been reported on several occasions: S. M. Nenadović and D. St. Pavlović, *Pregled rada zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture N. R. Srbije (1950—1953),* Zbornik zaštite spomenika kulture, 4—5 (1955), 348 (architecture); M. Ivanović, *Konzervatorski radovi na spomenicima kulture Kosova i Metohije objavljeni 1959 i 1960 godine,* Starine Kosova i Metohije, 1 (1961), 343 (frescoes). According to Nenadović and Pavlović, op. cit., 348, f. n. 19, the work on conservation of architecture was carried out under the supervision of the architect V. Tomašević, whose final report was promised, but which, to our knowledge, has not yet appeared.

[2] This idea seems to have originated with A. J. Evans, *Antiquarian researches in Illyricum,* Archaeologia, 49, № 1 (1855), 64—66.

[3] R. Ljubinković, et al., *Istraživački i konzervatorski radovi na crkvi Vavedenja u Lipljanu,* Zbornik zaštite spomenika kulture, 10 (1959), 69—134, represents a collection of essays on the history, frescoes, archaeological investigations, conservation of architecture and frescoes, and a technical report on mortar and the techniques of wall painting.

[4] For the problem of the articulation of church façades in Serbian architecture, and the significance of shallow pilaster strips see: S. Ćurčić, *Articulation of Church Façades During the First Half of the Fourteenth Century. A Study in the Relationship of Byzantine and Serbian Architecture,* forthcoming in the Acts of the symposium „L'art byzantin au commencement du XIV[e] siècle".

Positioned as it is, this arcade visually relates to the internal system of structural arches which support the main dome. It must be noted, however, that the internal wall arches are all semicircular, and thus do not correspond to the shape of the exterior arcade. The pointing of the central arcade of Sv. Spas was obviously no more than a formal excercise. A virtually identical solution is found on the church of Bogorodica Ljeviška, also in Prizren, and built under the auspices of King Milutin between 1307 and 1309 (Fig. 3). Bogorodica Ljeviška is a much larger and a more complex building featuring five domes, instead of a single one, elevated on tall drums. The main dome of Bogorodica Ljeviška, however, rests on a cubical base from which project the four barrel-vaulted arms of the cross. The southern and the northern arms of the cross are terminated by tympana enclosed by slightly pointed arches. As in the case of Sv. Spas, the pointed form of these tympana does not reflect the internal structural system which consists of barrel vaults with semicircular cross-sections. A closer examination of the pointed tympana of Sv. Spas and Bogorodica Ljeviška reveals additional significant similarities (Figs. 4 and 5). In both cases the tympanum arches spring from chamfered stone caps which terminate shallow pilaster strips. In both cases we find double arches — the outer one made of radially laid bricks topped by a single course of cover tiles, and the inner one made of stone voussoirs and also topped by a course of cover tiles. The face of the outer, brick arch in both examples is made flush with the adjacent wall area which is in the same plane as the face of the pilaster strips, but from which it is separated by the chamfered stone caps. The face of the stone arch is recessed slightly with respect to the face of the brick arch, while the face of the tympanum wall itself is recessed slightly with respect to that of the stone arch. The combined depth of the two recesses in both cases equals the thickness of the pilaster strips. The tympanum wall of Sv. Spas (ca. 2.5 m wide) contains a one-light window, while that of Bogorodica Ljeviška (ca. 3.5 m wide) contains a correspondingly larger three-light window. Both windows are framed by double brick arches and by decorative bands consisting of specially molded ceramic elements. These decorative bands are in both cases contained within two courses of cover tiles. In both instances the decorative band and the outer brick arch are in the same plane as the face of the tympanum wall, while the inner brick arch is slightly recessed. Large crosses outlined in single bricks and filled with the characteristic X-shaped ceramic jars appear on both tympana.[5] At Sv. Spas two such crosses flank the centrally located window, while at Bogorodica Ljeviška a single cross occurs above the window, directly below the apex of the pointed tympanum arch.

The dome of Sv. Spas is elevated upon an octagonal drum (exterior width ca. 3.5 m), each face of which is topped by a segmental arch outlined by double dog-tooth friezes, and crowned by the rippled eave of the roof (Fig. 6). Each face is flat, perforated

[5] It should be noted that in both cases these crosses are made up of seven X-shaped jars laid horizontally and vertically. This would seem to suggest a certain cliché which was obviously known to both builders. The X-shaped ceramic jars, despite basic similarity of form, differ in execution. Those on Bogorodica Ljeviška are much tighter and of higher quality. By contrast, those on Sv. Spas are completely open, and are inferior in quality. The type which appears on Bogorodica Ljeviška is identical with that used on the Panagia Parigoritissa at Arta. For the latter see: A. K. Orlandos: *Hē Parēgorētissa tēs Artēs*, Athens, 1963, 28, fig. 19.

Fig. 3. Prizren — Bogorodica Ljeviška. From southwest

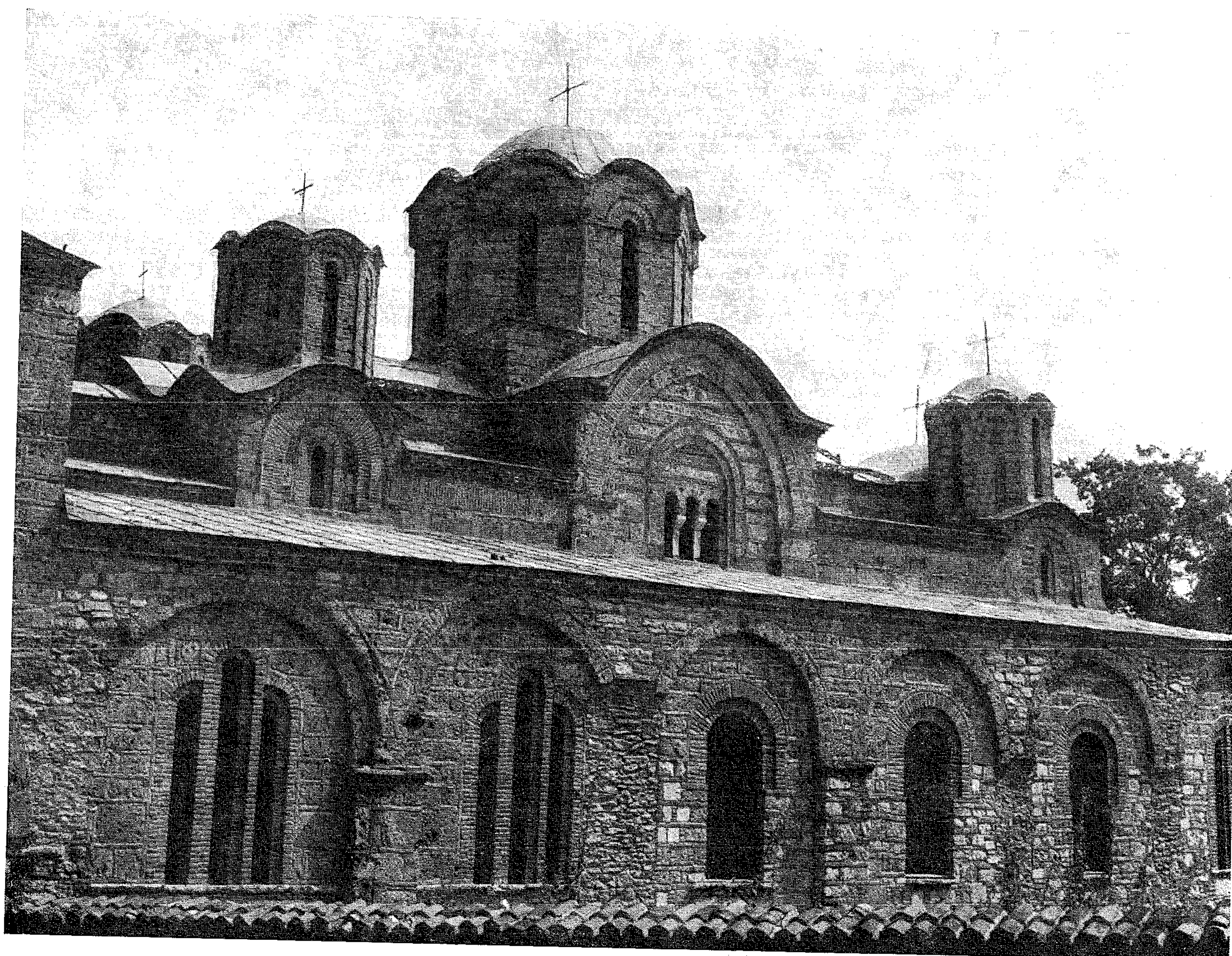
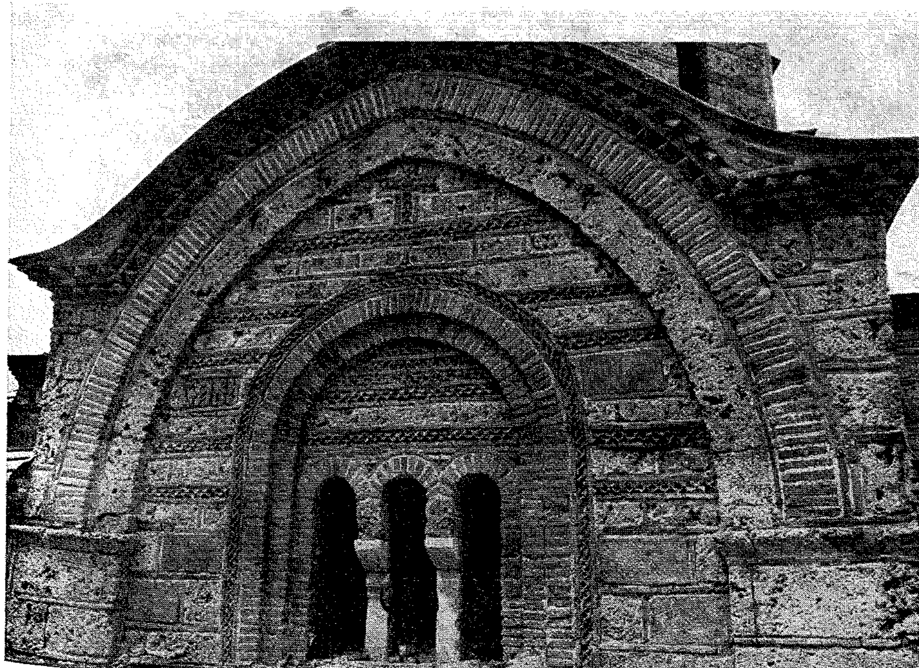




Fig. 4. Prizren — Sv. Spas. North façade; central bay

centrally by a one-light window. The arched top of each window opening is outlined by two concentric brick arches and by a decorative band of X-shaped ceramic jars framed by two courses of cover tiles. Inner arches are slightly recessed, and thus represent the only relief in the two-dimensional handling of each of the eight drum faces. The corner points between two adjacent faces of the drum are delineated by means of colonnettes made of especially thick bricks framed by a single row of thinner bricks on either side. The three-dimensional effect is achieved by projecting the thick bricks slightly beyond the surrounding wall planes. Each colonnette is topped by corbelled cappings made of thinner bricks. Typical of Late Byzantine architecture, these cappings were designed to receive segmental arches consisting of corbelled dog-tooth friezes. Each face of the drum is built in the regular *cloisonné* technique, consisting of single horizontal courses of small stone ashlars alternating with two courses of brick, and each ashlar separated from the next by two vertically laid bricks. The springing points of arches framing the windows are delineated by horizontal brick bands consisting of a course of thick bricks sandwiched between two courses of thinner bricks.

Fig. 5. Prizren — Bogorodica Ljeviška. South façade; main tympanum



This unusual building detail recurs in several other places on Sv. Spas: on the cubical base below the dome, and in two bands which circumvent the base of the church.

The main dome of Bogorodica Ljeviška displays a number of characteristics similar to those of Sv. Spas (Fig. 7). Each face of its eight-sided drum is pierced by a one-light window, and topped by segmental arches upholding the rippled eave of the roof, and resting on slender corner colonnettes. Individual windows are crowned by double brick arches, and by a decorative arcuated band consisting of X-shaped ceramic jars sandwiched between two courses of cover tiles. The inner of the two brick arches is slightly recessed, while the outer, as well as the decorative band are in the plane of the wall. All of these features are essentially identical to those found on Sv. Spas. The springing points of window arches are emphasized by means of a band which resembles closely that at Sv. Spas. The main difference between the two lies in the treatment of the central course of thick bricks. At Bogorodica Ljeviška these project beyond the face of the wall, and being appropriately chamfered they form a string course at the springing points of window arches. Two-dimensional bands consisting of one course of thick and two courses of thin bricks, however, do appear on Bogorodica Ljeviška. Such a band can be seen circumventing the drum of the main dome at its mid-point, while another one exists on the third story of the belfry. The same motif, while characteristic of both Sv. Spas and Bogorodica Ljeviška, to our knowledge does not recur in Serbian architecture. The corner colonnettes on the drum of Bogorodica Ljeviška are also made in the manner closely reminiscent of Sv. Spas — they consist of slightly protruding vertically laid thick bricks. The individual faces of the drum of Bogorodica Ljeviška are flat, much like those of Sv. Spas. The principal difference between these is in the character of the *cloisonné* technique. While at Sv. Spas two brick courses frame individual small stone blocks, at Bogorodica Ljeviška we find only single brick courses used with somewhat larger stone blocks. Neither this, nor the absence of corbelled dog-tooth friezes below the rippled eave line of the main dome of Bogorodica Ljeviška,[6] however, should deter us from emphasizing the very close relationship of the two domes.

From the foregoing analysis it is clear that a number of formal and technical features common to Sv. Spas and Bogorodica Ljeviška suggest a hitherto unrecognized relationship between the two churches. The principal distinction appears to be in the quality of construction. While Bogorodica Ljeviška reveals the work of a highly skilled craftsman, Sv. Spas appears to have been built by a good imitator. Notwithstanding this qualitative difference, we can hypothesize the following. The builder of Sv. Spas was an apprentice during the construction of Bogorodica Ljeviška. On that job he learned the tricks of the trade from the master builder who probably departed from Prizren after Bogorodica Ljeviška was completed. Some time after that, our novice builder was probably comissioned by local noblemen to build churches in the new style. The builder of Bogorodica Ljeviška, it is now generally agreed, in all likelihood came to Serbia from Epirus to work under the auspices of King Milutin.[7] Evidence for the existence of an earlier

[6] The present state of the domes of Bogorodica Ljeviška may differ slightly from their original appearance. The decorative dog-tooth friezes may have been lost during the Turkish remodelling of the building. It should be noted that dog-tooth friezes were a commonplace motif along rippled eaves of Palaeologan church domes.

[7] This notion was suggested in the monograph on the church: S. Nenadović, *Bogorodica Ljeviška. Njen po-*

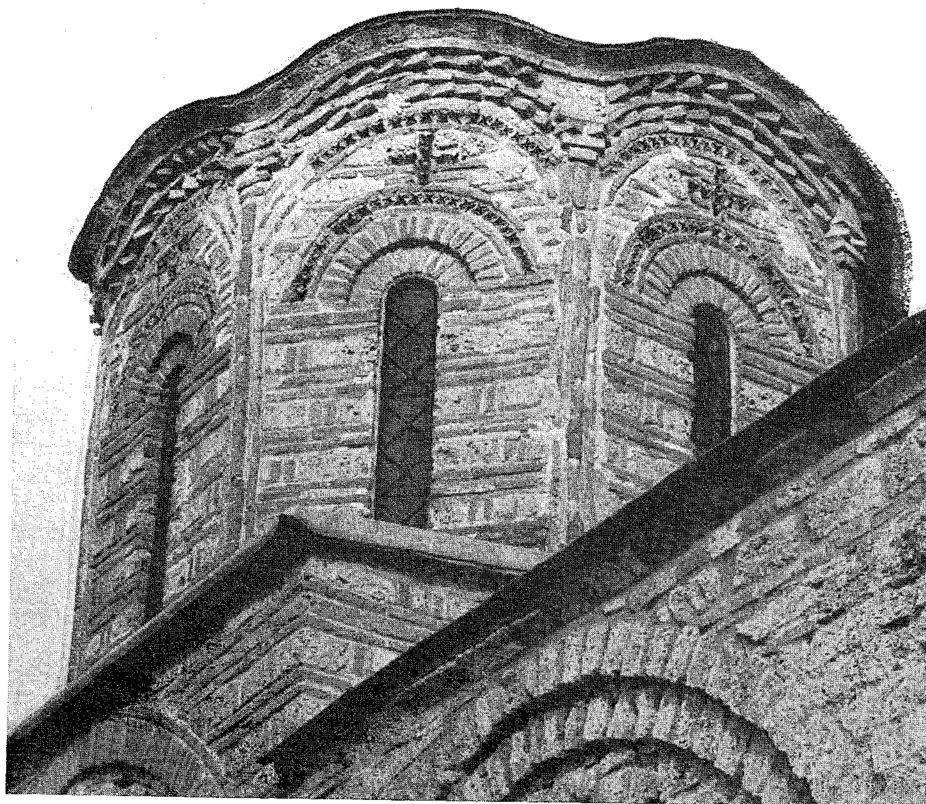


Fig. 6. *Prizren — Sv. Spas. Dome*

building trad'tion in this region which would have been capable of producing a building such as Bogorodica Ljeviška is totally lacking. Thus, a new building tradition seems to have been initiated in Prizren with the arrival of the Greek builders who came to work under the patronage of the Serbian king.

The scarce documentary evidence about Sv. Spas corroborates the above stated observations. The church is first mentioned around 1348, in Emperor Dušan's founding charter issued to his monastery of the Archangels. The relevant part of the text reads: „**И** симь образомь замѣнихь црькви Спаса оу Младѣна Владоѥвикꙗ и оу матере ѥго и оу всега родьства ѥго, рек̾ше х̾титорьст̾ва его..."[8] — "And in this manner I exchanged the church of Sv. Spas belonging to Mladen Vladojević, and to his mother, and to his entire

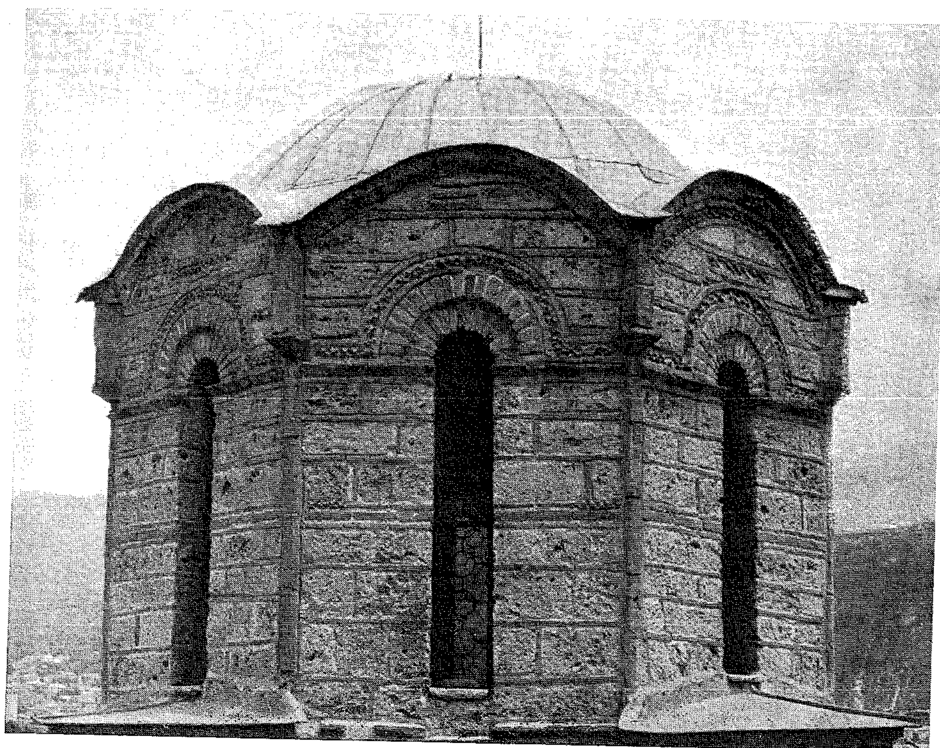


Fig. 7. *Prizren — Bogorodica Ljeviška. Main dome*

family, that is to say of which he is the *htitor*..." This reference to the church of Sv. Spas has bee taken to imply that it was built around 1348. Th wording of this document, however, implies somethin else. It indicates clearly that at the time when th document was written the church was already standin Furthermore, it states that the ownership of Sv. Spa is shared by Mladen Vladojević, his mother, and hi entire family. Since Mladen is refered to as the *htitor* this status must have been inherited from his decease father.[9] This suggests further that Mladen's father wa the primary *htitor*, that is, the founder of Sv. Spas Chronologically speaking, this implies that the churc must have been built a generation earlier than ha generally been assumed. On the basis of this we ca propose that the church of Sv. Spas was built some time during the second or the third decade of th fourteenth century.[10]

Lipljan, Vavedenje. The church of Vavedenje has a somewhat unusual plan (Fig. 9). Basically rectangular with a projecting three-sided apse at the eastern end, its interior is subdivided into three roughly equal spatial components by means of two sets of massive piers. The western of these is entirely a result of the extensive remodelling carried out in the sixteenth century, while the eastern pair represents a masonry iconostasis which survives in its original form up to the height of approximately 3.5 m.[11] The actual original layout of the interior and the character of the super structure are thus unknown. Externally, the church is articulated by blind arcades which show little relationship to the internal layout (Figs. 8 and 10). The lateral façades are subdivided into three equal arcades supported by shallow pilaster strips. Although this approximates the internal spatial organization, the actual spacing of the pilaster strips was obviously independent from the structural system within (Fig. 9). A very similar concern for the formal composition of façades combined with a disregard of the internal structural system may be seen on the church of the Dormition of the Virgin, in the nearby village of Gračanica, and

stanak i njeno mesto u arhitekturi Milutinovog vremena, Beograd, 1963, passim. Recently, it was stated even more directly by H. Hallensleben in his review of *Early Christian and Byzantine Architecture,* by R. Krautheimer, Byzantinische Zeitschrift, 66, № 1 (1973), 132.

[8] S. Novaković, *Zakonski spomenici srpskih država srednjega veka,* Beograd, 1912, 683.

[9] The wording of the document suggests that Mladen Vladojević could not have been the primary donor *(htitor),* but that he inherited the status from his father who at the time when the document was issued was no longer living since the text refers only to his wife. Regarding the inheritance practice of the *htitor* status see: V. Marković, *Ktitori, njihove dužnosti i prava,* Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, 5 (1925), 101; and also: S. Troicki, *Ktitorsko pravo u Vizantiji i u Nemanjićkoj Srbiji,* Glas, Srpska kraljevska akademija, 168 (1935), 103.

[10] A similar conclusion was also reached by Timotijević, op. cit., 67. The date „ca. 1348" has otherwise been generally accepted as the approximate time of construction. It should be noted here that two phases of painting have been observed and attributed to the changes of ownership around 1348; see: V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji,* Beograd, 1974, 62. Could these changes reflect the passing of the ownership from the deceased father to his son, two to three decades earlier? According to Đurić, nothing seems to tie these frescoes specifically to the middle of the century. In fact, Đurić, op. cit., 61, discusses these frescoes together with the church of Sv. Nikola in Prizren, built in 1331-32, suggesting the common type of aristocratic patronage. In addition, we should point out Đurić's observations regarding the quality of painting in these two churches — he finds them striving to remain in the mainstream of contemporary art with regard to style, but at the same time quite average in quality. It is precisely these traits that characterize the architecture of Sv. Spas, as well.

[11] Ljubinković, op. cit., 106.

belonging to the monastery by the same name.[12] Gračanica (as the church is commonly refered to) was built for King Milutin, starting as early as 1311-12.[13] Gračanica is obviously a much larger and more complex structure (Fig. 11). Nevertheless certain basic design principles, technical, and decorative details seem to have been borrowed by the builder of the Lipljan church and employed in a more modest manner.

The compositional organization of the lateral façades of the Lipljan church and of Gračanica show, as already pointed out, a common disregard for structural integrity. This comparison may be pursued further. Each of the arcades at Lipljan contains an axially placed one-light window (Fig. 10). At the same time, the placement of these windows shows little interest in the symmetrical organization of the interior. Essentially the same may be said of Gračanica. At Gračanica the triple arcade is disrupted by the elevation of the central archivolt. The central arcade thus differs from the flanking lower arcades.[14] The one-light windows of both churches are relatively narrow and tall. They are framed by stone frames, their openings outlined by a simple recess cut into the outer face of the frame[15] (Figs. 12 and 13). Individual windows are further outlined by larger niches which give them

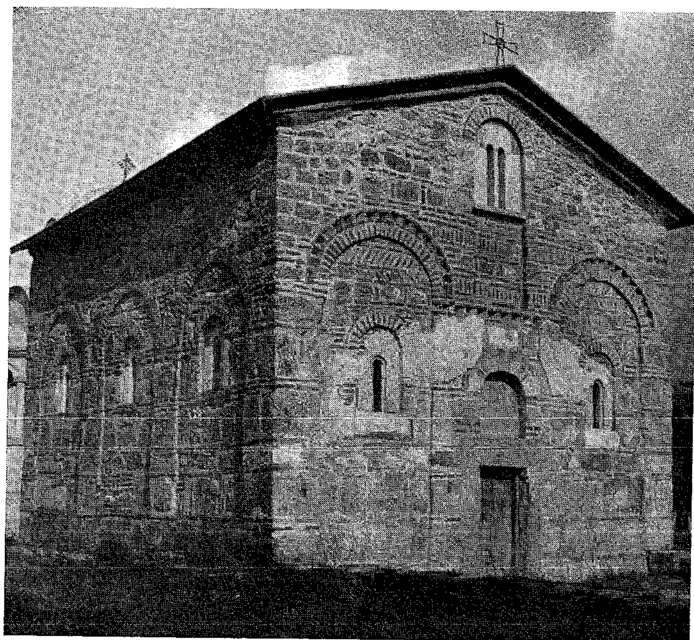


Fig. 8. Lipljan — Vavedenje. From northwest

greater architectural prominence. The niches are topped by arches whose placement is concentric with the main archivolts, both at Lipljan and at Gračanica. Three of the eight tympana at Lipljan display the herring-bone brick pattern used as a decorative fill in (Fig. 12). The same brick technique is not repeated anywhere else on the building. A comparable situation existe at Gračanica. Here each of the one-light window niches features a large tympanum above the window, filled in with the herring-bone brick pattern (Fig. 13). It should be noted that at Gračanica also, the herring-bone brick pattern is restricted solely to the tympana of the one-light window niches. The church of Vavedenje features one other decorative brick pattern, which is likewise used with great restraint. The pattern in question is a frieze consisting of vertically laid bricks sandwiched between horizontal brick courses. This motif appears in the form of two horizontal bands on the west façade of the Lipljan church (Figs. 8 and 12). The lower band connects the springing points of the lateral archivolts, while the upper one links the apexes of the same archivolts. At Gračanica the same motif was used in an equally reserved manner. It appears on the flanks of the projecting arms of the "upper cross" as a frieze identifying the springing points of the barrel vaults, and it occurs linking the springers of all archivolts on the cubical bases of the minor domes. This motif, despite its relative simplicity, occurs rarely in Palaeologan architecture.[16] As such, its occurrence at Lipljan and at Gračanica is all the more revealing. The church at Lipljan and Gračanica are also characterized by the similarity of the basic building technique, a type of *cloisonné* made of very large ashlars. Use of large ashlars for the construction of rising walls was fairly uncommon in Palaeologan church architecture. In the case of the Lipljan church, it even gave rise to the speculation of the much earlier origins of the building.[17] In addition to this striking similarity in the relative size of individual blocks, the

---

[12] Regarding the relationship of Gračanica's façades and its internal structural system see: Ćurčić, op. cit.

[13] For the explanation of the new dating of Gračanica see: S. Ćurčić, *Gračanica. History, Architecture, and Relationship to Contemporary Palaeologan Churches,* Diss. New York University, New York, 1975, 278-83.

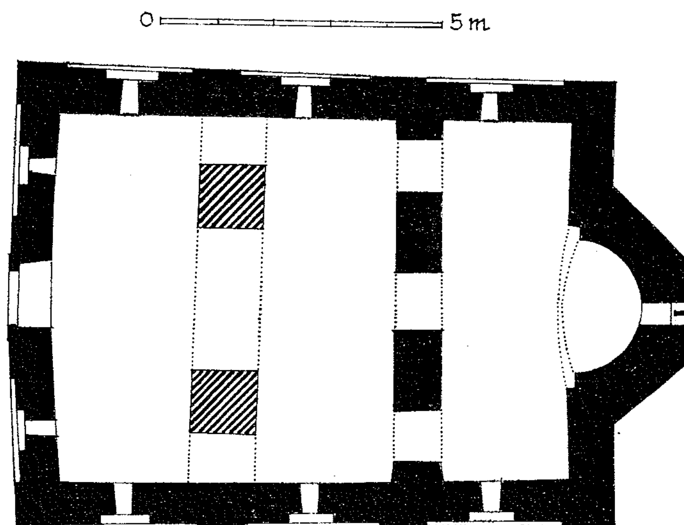
[14] Since the central archivolt of Gračanica is elevated above the flanking two, the builder was faced with a distinct formal dilemma — to extend the shallow pilasters at one half of their width, or to eliminate them altogether. The latter solution was adopted. In order to emphasize the separate nature of the elevated portion of the central bay, the builder linked the caps of the two central pilasters on the north and the south façades by a string-course. This string-course has the same chamfered profile as the pilaster caps themselves. The elevated archivolt in this solution springs from brackets which are identical in form with the pilaster caps below.

[15] It should be noted that all of the windows on the lateral façades of the Lipljan church are modern. The original windows were distroyed in this century since a photograph taken in 1903 still shows them in place. The two windows on the west façade, however, are original. The reconstruction was based on the available evidence.

[16] This motif occurs on several Palaeologan churches of Thessaloniki (H. Aikaterini, H. Pantaleimonos, H. Nikolaos Orphanos), but it appears only in isolated instances elsewhere. In Serbian architecture it appears only after Gračanica: at Štip, on the now lost parekklesion of the church of the Archangels (cf. G. Millet, *L'Ancien art serbe. Les églises,* Paris, 1919, 115, fig. 121), and on the church of Sv. Nikola at Nira on the Treska river (cf. Millet, op. cit., 148, fig. 165). It seems paradoxical that while this simple motif was so unpopular, the related, but far more complicated meander was so widespread.

[17] Evans, op. cit., 66, for example, related this type of masonry to Late Roman works. A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjevekovnoj Srbiji,* 2nd ed., Beograd, 1962, 126, disregarding the findings of Ljubinković, et al., insists that the church is Early Byzantine. E. Reusche, *Polychromes Sichtmauerwerk byzantinischer und von Byzanz beeinflusster Bauten Südosteuropas,* Diss. Universität zu Köln, Köln 1971, 107—109, places the

Fig. 9. Lipljan — Vavedenje. Plan (Hatching indicates 16th century construction)



two churches appear to have been built of the same two types of stone — a type of porous limestone, and a type of hard sandstone displaying similar color characteristics.[18] The church at Lipljan also features two technical details which suggest its relationship to Gračanica. Its shallow pilaster strips are made in the same *cloisonné* technique as the rising walls. The plasticity of the individual pilasters is achieved either by projecting ashlar blocks beyond the plane of the surrounding wall, or by carving the stepped projection out of a single block which then appears simultaneously in the plane of the wall as well as in that of the pilaster strip. This method of construction was used with great consistency at Gračanica where single independent blocks alternate with pairs of blocks step-cut to be used integrally for the pilaster strip and for the surrounding wall area. While the church at Lipljan lacks the consistency of Gračanica, it nevertheless presents evidence that the same basic method of construction was known to its builder. The second revealing detail at Lipljan is the course of ashlars directly below the windows on the lateral façades. This course is characterized by the total absence of bricks in the vertical joints between the individual ashlars (Fig. 10). A comparable course of ashlar blocks without intervening bricks may be noted in the lowest zone of the one-light windows on the north façade of Gračanica (Fig. 11).

Disregarding the obvious differences between the forms of the two churches, the most significant distinction appears to be in the quality of construction. This may be appreciated best by comparing the *cloisonné* technique of the two churches. That at Lipljan appears crude and inconsistent, with varying sizes of stone blocks within the same course, and with numbers of horizontal brick courses ranging from one to four. By contrast, the *cloisonné* at Gračanica appears remarkably accomplished, with highly regular ashlar courses separated in a fairly consistent manner by double brick courses. Despite these qualitative distinctions the overall effect is very similar, owing to the choice of materials, and to the relative size of the individual stone blocks.

As in the case of Sv. Spas and Bogorodica Ljeviška, the church at Lipljan and Gračanica are linked by a number of formal and technical similarities. At the same time, the two churches are distinguished by considerable difference in the quality of construction. As in the previous case, we are led to believe that the church of Vavedenje was built by a second-rate builder who was striving to imitate the master of Gračanica. Likewise, we may hypothesize that the builder of the church at Lipljan was first employed as an apprentice at Gračanica. Sometime after the completion of that task, toward the end of the second decade, he probably had a workshop of his own fulfilling the demands of local patrons.

The only known documentary piece of evidence pertaining to the church at Lipljan dates from around 1331, and records the donation of the church to the tower (пирьгь) of Hilandar monastery, by the king Stefan Dušan.[19] The church must have been completed

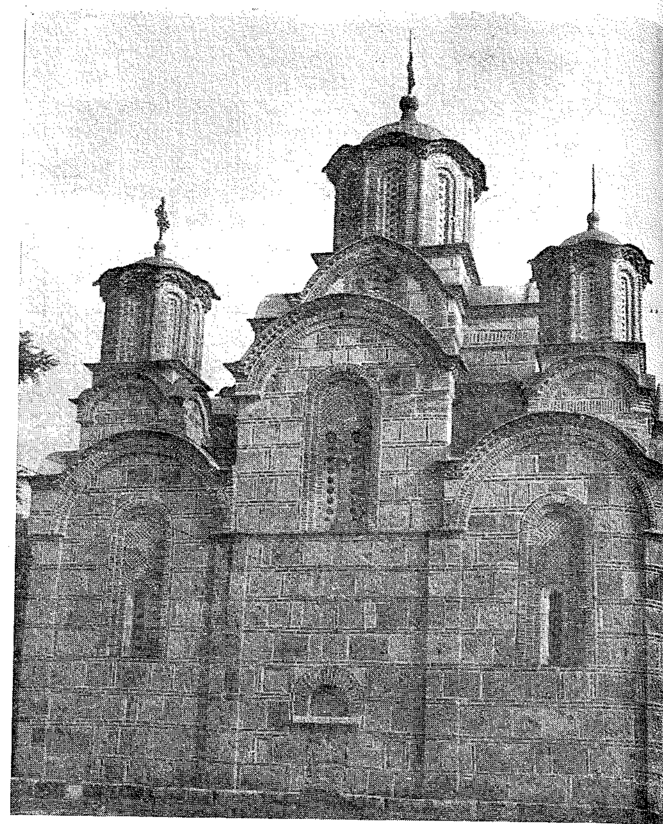


Fig. 11. Gračanica. North façade

building in Macedonia, and also fails to consider the findings of Ljubinković, et al. Reusche attempts to argue for two building phases, since two types of bricks are found on the building. The arguments are not convincing. The smaller stones which Reusche relates to the thinner bricks were actually used almost without any bricks in the upper portions of the church, during the sixteenth century reconstruction. It should also be noted that bricks of two distinct sizes, and roughly corresponding to those found at Lipljan, were used at Gračanica.

[18] A variety of stone colors and textures characterize both buildings. Limestone blocks are almost uniform in their rich ochre color, but have highly individual porous textures. By contrast, the texture of sandstone blocks is basically uniform, while their color ranges from ochre to dark brown, with an occasional occurrence of greenish blocks. It appears that both types of stone for both churches came from the same quarries.

[19] Novaković, op. cit., 486. The document mentions "a small gift, the church of the most holy Mother of God in Lipljan." Although the dedication is to the Mother of God, rather than to one of her feasts (in this case the Presentation), we are safe in assuming that the document relates to our church. Similar instances of documents giving a dedication to the Mother of God, while in fact the church is dedicated to one of her feasts, are not uncommon in medieval Serbia (e.g. Gračanica which is frequently referred to as the church of the Mother of God whereas it was dedicated to the Dormition of the Mother

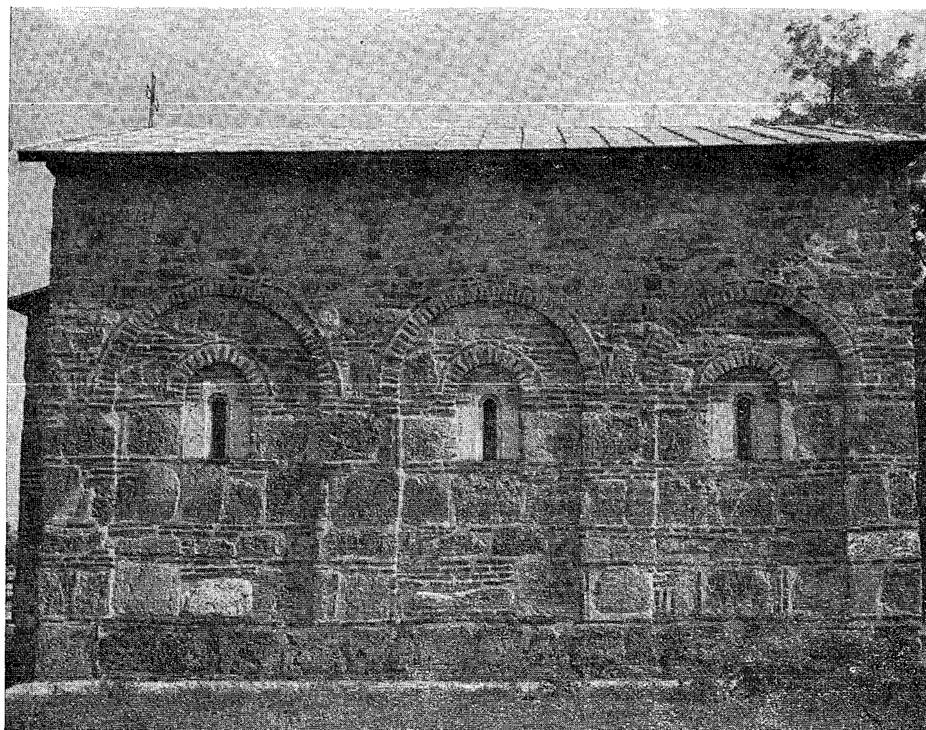


Fig. 10. Lipljan — Vavedenje. North façade

at the time of this donation, and hence, we may think of 1331 as the *terminus ante quem* for the construction of the church. On the basis of this and other historical observations, the church has been dated to the reign of Stefan Dečanski (1321-31).[20] This dating is in complete agreement with our analysis of the architecture of the church.

*

* *

The churches of Sv. Spas and Vavedenje represent the work of the second generation of fourteenth-century builders in Serbia. The first generation included mainly masters, who must have come to Serbia from the major building centers of northern and central Greece. With them they brought a new style which dramatically altered the course of Serbian architecture, and which reflected the general cultural and political re-orientation of Serbia around 1300. The second generation of builders who must have become active largely during the third decade were, in all likelihood, natives who had received their training from the Greek masters. The third decade in Serbian political history coincided with the troubled reign of Stefan Dečanski (1321-31). Compared by the building frenzy of the first two decades, the third decade was characterized by a considerable decline in the volume of construction. With the exception of one or two large churches, the majority of churches built were relatively small and architecturally undistinguished. By this time Serbia no longer drew her builders from the neighboring Greek lands. The declined royal patronage, and the new political climate were equally responsible for this change. The churches of Sv. Spas and Vavedenje thus offer, despite their relative architectural insignificance, new insights into a hitherto little studied phase of Serbian architecture. Furthermore, they reflect the existence of local building workshops in Serbia at this time. It was only at this point that the Palaeologan building practices became fully assimilated into a Serbian national architecture which was to reach its maturity by the middle of the century.

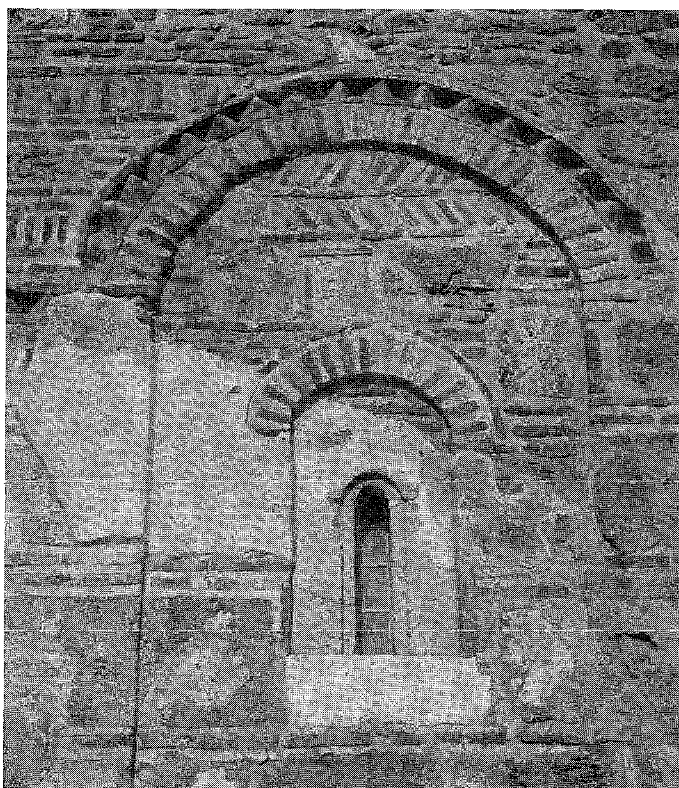


Fig. 12. Lipljan — Vavedenje. West façade: detail of south arcade



Fig. 13. Gračanica. South façade: detail of east arcade

of God). The same document (Novaković, op. cit., 486) also refers to the land belonging to *the* church at Lipljan, possibly implying the existence of a single church there.

[20] Ljubinković, op. cit., 71, f. n. 9.

О времену настанка фресака у цркви Светих апостола у Солуну

Сотириос К. Кисас

У Светим апостолима у Солуну, у једној од најлепших византијских цркава из XIV века, сачувало се првобитно зидно сликарство. Мозаици који су настали о трошку првог ктитора ове цркве, васељенског патријарха Нифона I (1310—1314. год.), украшавају главни део храма. Један део сликарства, пак, израђен је у фреско-техници и налази се у доњим зонама зидова у наосу, олтару, бочним бродовима, као и у унутрашњој и спољној припрати. Ово сликарство потиче из времена другог ктитора ове манастирске цркве, игумана Павла, ученика патријарха Нифона.

Одавно је познато да је Нифон I био ктитор овог здања. Сведочанство о томе јесу натписи на надвратнику западног портала и на трима капителима ексонартекса; исти натпис израђен у опеци, у облику монограма, постоји на западној и јужној фасади грађевине.[1] Као први ктитор Нифон се помиње и у натпису уз портрет игумана Павла, у линети изнад врата која повезују унутрашњу припрату и наос.[2]

Мозаички украс Св. апостола у целини је обр… дио Андреја Ксингопулос. Бавећи се у два маха ови… мозаицима, 1932. и 1953. године, он је поставио, измеђ… осталог, питање првобитног имена цркве и времен… настанка њених мозаика и фресака.[3]

По њему, између 1312. и 1315. године, када ј… Нифон I био патријарх, урађени су мозаици; радо… на украшавању цркве прекинути су 1315. годин… после збацивања Нифона са патријаршијског пр… стола; фреско-сликарство је настало „неколико г… дина касније", за време игумана Павла.

Ксингопулосово је мишљење да је улога иг… мана Павла у украшавању храма била велика, и д… је он сигурно био Нифонов представник у Солун… за време радова, будући да је био његов ученик и… њему одан човек. Нифон није могао, за време изво… ђења радова на задужбини, да буде у Солуну збо… заузетости у Цариграду, па је због тога програм деко… рације углавном дело игумана Павла. Међутим, А… Ксингопулос не искључује могућност да је са… Нифон створио програм и то у Цариграду.

То су Ксингопулосова мишљења која су следили… до данас, скоро сви научници који су се, посредно…

---

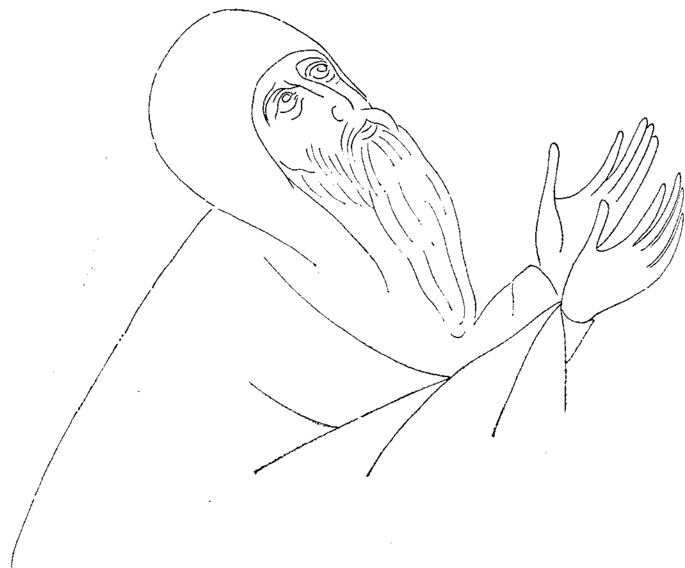
[1] Натписи чија је садржина ΝΙΦΩΝ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΚΑΙ ΚΤΙΤΩΡ (Нифон патријарх и ктитор) познати су одавно и више пута објављени, в. П. Παπαγεωργίου, Θεσσαλονίκης βυζαντινοὶ ναοὶ καὶ ἐπιγράμματα αὐτῶν, Byzantinische Zeitschrift X (1901) 24—39; O. Tafrali, *Topographie de Thessalonique,* Paris 1913, 179 и даље: Ch. Diehl—M. Le Tourneau—H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique,* Paris 1918, 198; Ἀ. Ξυγγόπουλος, Τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων ἐν Θεσσαλονίκῃ, Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς, 1932, 153—156 (даље: Ксингопулос, Τὰ ψηφιδωτά); N. Νικονάνος, Οἱ Ἅγιοι Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1972 (даље: Никонанос, Ἅγιοι Ἀπόστολοι).

[2] Ксингопулос, Τὰ ψηφιδωτά, 155; Никонанос, Ἅγιοι Ἀπόστολοι, 14—15; J.-M. Spieser, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. 1. Les inscriptions de Thessalonique,* Travaux et Mémoires 5 (1973) 169—170, № 20, мисли да је натпис настао када је Нифон био патријарх (1310—1314), јер „il paraît difficile qu'un higoumène se réclame d'un patriarche déposé pour simonie". Да би Spieser оправдао свој став каже да је Павле био други ктитор „au sens hiérarchique, par rapport à Niphon". Павле, будући Нифонов представник у Солуну, насликан је у цркви као други ктитор захваљујући великодушности свог учитеља. Овде треба споменути да би уместо речи (ἁγι)ωτάτου (пресветог) у натпису могла да буде реч (ὁσι)ωτάτου (најблагочастивијег, преподобнијег). Обе речи срећу се као придев уз име патријарха Нифона; в. Denise Papachrysanthou, *Actes du Prôtaton,* Paris 1975, 243 (даље: Papachrysanthou, *Actes);* V. Laurent, *Notes de chronologie et d'histoire byzantine de la fin du XIII^e siècle,* Revue des études byzantines, 27 (1969) 22… (даље: Laurent, *Notes).*

[3] Ксингопулос, Τὰ ψηφιδωτά, 156; Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, 3-5 (даље: Ксингопулос, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις); исти, *Thessalonique et la peinture macédonienne,* Athènes 1955, 51—52; исти, *Les fresques de l'église des Saints Apôtres à Thessalonique,* Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 85—89.

+ ΠΑΥΛ ΜΟΝΑΧΟϹ ΠΡΟΙϹΤΑΜ ΤΗϹ ϹΕ
ΒΑϹΜΙΑϹ Μ ΝΗϹ ΤΑΥ ΗϹ Κ ΜΑΘΗΤ
ΩΤΑΤΟΥ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΡΙΑΡΧΟΥ
Κ ΚΤΗΤΟΡ ΚΥΡ ΝΙΦΩΝ Κ ΔΕΥ
ΤΕΡΟϹ ΚΤΙΤΩΡ

Сл. 1. Солун, Св. апостоли, натпис уз лик игумана Павла



Сл. 2. Солун, Св. апостоли, цртеж лика игумана Павла

или непосредно, бавили фрескама Св. апостола у Солуну.[4]

Оваква реконструкција догађаја око подизања и украшавања данашњих Св. апостола, односно некадашњег католикона Богородичиног манастира у Солуну,[5] почива на логичким закључцима, али има више разлога због којих се она не подудара са правом историјом. Чињеница што се Павле назива учеником патријарха Нифона, која је условила Ксингопулосове ставове, не мора да значи да је Павле био надзорник послова око грађења и мозаичког украшавања цркве. Полазећи од тога, Ксингопулос и следбеници његовог мишљења подразумевали су да је Павле био први игуман манастира. Због тога је изнет закључак да су фреске настале између 1315. и 1320. године, односно, 1315. или мало касније.

Међутим, потребно је још једном размотрити натпис уз портрет игумана Павла, представљеног како клечи и моли се Богородици која седи на престолу са малим Христом на крилу. Два анђела стоје иза престола. Текст натписа у преводу гласи: *Павле монах и предстојник овог часног манастира и ученик пресветог васељенског патријарха и ктитора кир Нифона и други ктитор.*

Натпис наглашава улогу првог ктитора манастира, патријарха Нифона I. Пратећи Нифонову личну историју сматрамо да Павле не би могао да истиче Нифоново име у време непосредно после његовог збацивања са патријаршијског престола. Овај византијски црквени великодостојник није био осуђен због својих догматских начела нити анатемисан од званичне цркве, али ипак није био достојан да носи назив ἁγιώτατος (пресвети). Већ тиме се доводи у питање досадашње датовање фресака у Св. апостолима у Солуну.

Покушај реконструкције биографије патријарха Нифона, на основу извора којима располажемо, биће поузданији метод за одређивање времена настанка фресака у Св. апостолима у Солуну, пошто је судбина његове задужбине везана за њега и после његовог пада, као што се види из текста самог натписа.

Нифон је рођен у Верији у Македонији. Био је монах и игуман Велике Лавре атонске. Постао је затим митрополит Кизика. На патријаршијски престо дошао је после абдикације васељенског патријарха Атанасија I, 1310. године. Као патријарх средио је односе прота Свете Горе са патријаршијом и ставио ју је под духовну јурисдикцију епископа из Јерисоса.[6]

Изгледа да је он почео да подиже велелепни манастир Богородице у Солуну одмах по доласку на престо. То су били велики послови и зато су поверени најискуснијим и најбољим мајсторима оног времена. Манојло Филес, песник и патријархов штићеник, у једном од епиграма посвећених Нифону, спомиње да Нифон, у том тренутку, ради на довршавању једног манастира.[7] Из садржаја Филесовог епиграма види се да песма није писана у Цариграду, него у неком другом месту где је привремено живео. Иако је његов књижевни израз пун зависности од Светог писма, ипак је јасно да песник, будући болестан, моли свог заштитника, патријарха, да га посети: „*...Христов учениче, немој мимоићи пријатеља, живог мртваца, пожури доћи...*", и даље „*...јер лишен сам искрених сродника, нашавши се као досељеник у туђој земљи...*". Даље Филес тражи од патријарха да својом посетом оспокоји његове муке, а да се одазове и молби Калиника, заштитника манастира који је Нифон подигао.

Текст гласи:

,,... Τῶν γὰρ ἀληθῶν ἐστερήθην συγγόνων,
Πάροικος εἰς γῆν εὑρεθεὶς ἀλλοτρίαν·
Καλλίνικον δὲ τῆς μονῆς τὸν προστάτην,
Ἣν ὡς ὁ Μωϋσῆς τὴν θεοῦ σκηνὴν κτίσας
Πολλῶν ἀγαθῶν εἰσφοραῖς σὺ φαιδρύνεις.
Εἰ δ'οὐχὶ καὶ φαίνοιτο θερμῶς δακρύων,
Οὐδὲν τι καινόν, μυστικῶς γὰρ δακρύει,
Τὸ θηλυπαθὲς ἐκφυγὼν ὁ γεννάδας'
Νῦν γοῦν δι' αὐτὸν ποτνιώμενον πάλαι,
Τὸν σαββατισμὸν τοῖς ἐμοῖς πόνοις δίδου, ...''[8]

а у преводу:

„*...Јер лишен сам искрених сродника,*
нашавши се као досељеник у туђој земљи;
а због Калиника, заштитника манастира,
који ти, подигавши као Мојсије шатор Божји,
веселиш приносима многих добара,
иако се он (Калиник) не би видео да рони топле сузе,
ништа није чудно јер тајно плаче,
одрекавши се, овај храбри, женских слабости,
због њега, дакле, пошто те је одавно топло молио,
оспокоји моје муке..."

Да се овај текст, по први пут овде искоришћен, односи на Солун показује чињеница — позната из других извора — да је Нифон имао у Солуну пријатеља јеромонаха Калиника. Калиника је Нифон поставио нешто касније за солунског митрополита. Када је Нифон био присиљен, 1314, да напусти патријаршијски престо, један став у оптужби односио се, управо, на постављење Калиника за митрополита; за њега се вели да је неканонски рукоположен за епископа пошто је био неугледан монах, чувен по својој простоти, а нису узети у обзир многи часни и угледни монаси и епископи из Цариграда.[9]

Чињеница да је Манојло Филес живео, с времена на време, у Солуну, важна је за културну историју другог средишта Византије. На ово је већ указао А. Ксингопулос.[10] Он је и прикупио све податке који су ишли у прилог његовом мишљењу да је Филес живео у Солуну. Треба навести, осим онога што је Ксингопулос сабрао, и епиграме посвећене уметнички урађеним јеванђељима из чувених солунских манастира Кир-Исака и Филокала, као и епиграм посвећен кир-Исаку, ктитору истоименог манастира. Филес

---

[4] К. Δ. Καλοκύρης, Ὁ Ἅγιος Δημήτριος καὶ οἱ Ἅγιοι Ἀπόστολοι τῆς Θεσσαλονίκης, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς Θεσσαλονίκης 15, Θεσσαλονίκη 1970, 23-24; Никонанос, Ἅγιοι Ἀπόστολοι 51—62; В. Ј. Ђурић је изразио супротно мишљење стављајући ово сликарство око средине XIV века; в. његову студију *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture byzantine,* L'école de la Morava et son temps, Symposium de Resava 1968, Beograd 1972, 278, 281, 283—284. Мало касније, он је померио датовање у време око 1340. год: *Портреты в изображениях рождественских стихир,* Византия, Южные Славяне и древная Русь. Западная Европа, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва 1973, 245, 254, нап. 4.

[5] Црква је у средњем веку била католикон манастира, а била је посвећена Богородици в.: Ἀ. Ξυγγόπουλος, Μονὴ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων ἢ τῆς Θεοτόκου, Ἑλληνικά. Παράρτημα 4, Θεσσαλονίκη 1953, Προσφορὰ εἰς Στίλπωνα Π. Κυριακίδην, 726—736; О манастирској цистерни в.: Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, Ἡ κινστέρνα τῆς ἐν Θεσασλονίκῃ Μονῆς τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων, Μακεδονικὰ 1 (1940) 377—383.

[6] Μ. Γεδεών, Πατριαρχικοὶ πίνακες, Κωνσταντινούπολις 1890, 411—414; Нифонову сингелију, издату Светогорском проту новембра 1312. год., в. код Papachrysanthou, *Actes,* 243—248; о црквеној политици патријарха Нифона в. Laurent, *Notes,* 219—228.

[7] E. Miller, *Manuelis Philae Carmina,* I—II, Paris 1855—1857 (reimpresion anastatique, Amsterdam 1967), т. II, 255—257, епиграм CCXXXVIII (даље: Miller, *Files*).

[8] Исто, 257, стих 34—41.

[9] Νικηφόρου Χούμνου, Ἔλεγχος κατὰ τοῦ κακῶς τὰ πάντα πατριαρχεύσαντος Νίφωνος ἀνενεχθείς παρὰ τοῦ Νικομηδείας καὶ τοῦ Μιτυλήνης πρὸς τὴν ἱερὰν σύνοδον уп. J. Fr. Boissonade, *Anecdota Graeca* V, Paris 1833, 260—261 (даље: Boissonade, *Anecdota Graeca*). Уп. Γεδεών, *нав. дело,* 412; *Laurent,* Notes, 224.

[10] Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς ζωῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, Θεσσαλονίκη 1970, 59—60.

је такође одржавао пријатељске везе са понеком од истакнутих солунских породица: један његов секретар био је из угледне породице Кавасила. Додајмо и то да је Филес, по свој прилици, посетио и Свету Гору, јер је један епиграм посветио фијали Велике Лавре.[11]

Изгледа да је Филес долазио често у Солун, па је, према томе, био добар зналац тамошњих уметничких прилика. Овде наведени епиграм врло је драгоцен, јер пружа једини податак о пословима око подизања и украшавања манастира чији је ктитор био патријарх Нифон.

Нифонов боравак у Цариграду није му дозвољавао да лично надзире послове у својој солунској задужбини. Задужио је за то јеромонаха Калиника, свог доброг пријатеља Калиник се, у епиграму, назива заштитником већ подигнутог манастира. Епиграм је написан за време извођења сликарства у манастирској цркви, јер тако треба схватити Филесов израз „... *веселиш* (је) *приносима многих добара* ...". Под овим изразом подразумевају се не само материјална средства, у којима није оскудевао патријарх Нифон, него и његова брига око украшавања цркве. Мисли се првенствено на позивање цариградских мозаичара.[12]

Јеромонах Калиник, изгледа, није позвао Нифона да дође у Солун само да би видео своју задужбину која је била полузавршена, него и због других разлога. Пошто се Нифон није одмах одазвао његовом позиву, очигледно због заузетости, Калиник је задужио Филеса да пише патријарху. Тако је Филес, њихов заједнички пријатељ, саставио епиграм и послао га Нифону. Тешко је поверовати у разлог позива који наводи сам песник. Његова болест, стварна или не, послужила је само као оправдање. Циљеви су били друкчији. На њих указује чињеница да Филес завршавајући свој епиграм помиње претходни Калиников позив. Калиник је очекивао од патријархове посете остварење својих личних интереса. И, стварно, Нифон га је, нешто касније, поставио за солунског митрополита.

Није тачна тврдња да Нифон као патријарх није посетио Солун.[13] Он се одазвао позиву Калиника и Филеса; дошао је у Солун и тад је рукоположио и поставио Калиника за митрополита. То се догодило, поуздано се може рећи, између 1313. и априла 1314. године, јер се зна да је Нифон управо тада посетио и своје родно место, Верију, где је осветио храм Христовог Васкрсења.[14] Из овога произлази да је и Филесов епиграм писан 1313. године, када су радови на сликању манастирске цркве били још у току.

У Цариграду су, у ово време, патријарха Нифона оптужили његови противници због симоније, вероватно искористивши и његово одсуство. Оптужбе су довеле до одлуке синода да се Нифон смени. Цар Андроник II Палеолог, који је Нифону помогао да дође на патријаршијски престо, сада је стао уз његове противнике, на челу којих је био Нићифор Хумн, и био за његово збацивање.[15]

Патријарх је оптужен да је својевољно поставио за солунског митрополита јеромонаха Калиника, да је неканонски рукоположио за свештеника Јована Дииаватина, који је, будући крив због прељубе, дуго избегавао суђење. Патријарха су теретили и за оно што је чинио док је био митрополит Кизика: што је поново примио у свештенство Згура, раније осуђеног због бављења врачањем. Као прекршај су му навели и то што је за епископа Палеопоља и Пионије поставио неког Саву од кога је примио новац; њега је наименовао уместо изабраног Матеја пошто му овај није поклонио свог доброг коња. У оптужби се каже и то да је Нифон као патријарх наставио да управља епископијама Кизика и Прикониса и градовима Макре и Вире који су припадали трајанопољској митрополији. Нифон је, према тим наводима, био крив и за крађу поклона које су верници остављали светим иконама, па чак и за присвајање украса са неких икона (св. Михајла арханђела и Богородице).[16]

На челу кампање против Нифона стајао је Нићифор Хумн, политичар и књижевник, пријатељ и рођак самог цара Андроника II. Хумн је саставио оптужбу, а њу су црквеном сабору поднели митрополити Никомедеје и Митилене, Ћирил и Дионисије Аркађанин.[17] Да је Нифоново смењивање била последица јаке опозиције, створене против њега у политичким и црквеним круговима, сведочи и чињеница што је његов наследник, Јован Гликис, задржао права и на оне епископије за које су Нифона оптуживали.[18]

Сл. 3. Солун, Св. апостоли, анђео из ктиторске композиције



---

[11] Miller, *Files*, I, 68—70 (еп. CLVIII), I, 70—72 (еп. CLIX), I, 120—121 (еп. CCXXIX), I, 340 (еп. CL; издавач мисли да је реч о Нилу Кавасили, каснијем солунском митрополиту) II, 78, еп. XXXVIII (песник описује рељефни украс мермерне фијале као очевидац). О манастиру кир Исака у Солуну в. Γ. Ι. Θεοχαρίδης, Ὁ Ματθαῖος Βλάσταρις καὶ ἡ μονὴ τοῦ Κὺρ Ἰσαὰκ ἐν Θεσσαλονίκῃ, Byzantion 40 (1970) 437—759. Овај манастир поистовећен је са средњовековним манастиром Богородице Перивлепте, а главна његова црква са данашњом црквом св. Пантелејмона. О манастиру Филокалу в. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, 418—419.

[12] Ксингопулос, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις, 5, 14, 20, 34, 56—66, склон је да прихвати да су мозаичари из Солуна. То износи и у својој познатој студији о македонској школи сликарства. Неодрживост оваквих схватања сасвим је доказана. В. Στ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973 (Пелеканидис, Καλλιέργης)

[13] Ксингопулос, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις, 5.

[14] Пелеканидис, Καλλιέργης, 9—11, сматра да се то десило између септембра 1314. и априла 1315. године. Међутим, V. Grumel, *La date d'avenement du patriarche de Constantinople Niphon I^{er}*, Revue des études byzantines 13 (1955) 138—139, доказао је да је Нифон дошао на престо 9. маја 1310. и да је смењен 11. априла 1314. године. Ово исправљено датовање прихваћено је и у овом чланку.

[15] L. Schopeni, *Nicephori Gregorae Byzantina Historia*, Bonnae 1829, I, 427 (даље: *Григора*).

[16] Boissonade, *Anecdota Graeca*, 255—283. Анатлизу овог списа Нићифора Хумна види код J. Verpeaux, *Nicéphore Choumnos. Homme d'état et humaniste byzantin* (ca 1250/1255—1327), Paris 1959, 100—102. Verpeaux, 52, нап. 1 примећује да је Хумн Нифону, када је овај дошао на престо, написао једно врло топло писмо; Γεδεών, *нав. дело*, 412—413. Уп. *Григора*, 269—270.

[17] Γεδεών, *нав. дело*, 413, нап. 604. Дионисије, митрополит Митилене, можда је био назван Евзоит.

[18] Fr. Miklosich — Ios. Müller, *Acta et Diplomata graeca medii aevi* I. Acta Patriarchatus Constantinopolitani, Vindobonae 1860, 3—5 (даље: MM, I).

У све оптужбе могло би се веровати, али никако у ону о крађи уметнички урађених металних окова са икона. То никад не би учинио човек какав је био Нифон, иначе велики пријатељ уметности.[19] Вест Нићифора Григоре о приходима које је Нифон присвајао да би, тобоже, подизао разне грађевине наводи нас на мисао да је он, можда, био претерано „ревностан" у прикупљању материјалних средстава која су му била потребна за грађење уметничких и других објеката.[20]

Необично је, али истинито, да оно што Нифону његови савременици приписују као ману, историчарима уметности пружа драгоцене податке да је он био велики покровитељ уметности.

Сви они кажу да је био човек необразован што се тиче знања грчке и хришћанске књижевности, али и да је био обдарен природном оштроумношћу и мудрошћу. Но све то, каже Григора, истрошено је у жељи за богаћењем, спољашњим сјајем и славољубљем. Григора наставља да је Нифон био добар зналац ратарства и спреман на подизање разноврсних грађевина и жељан да сваке године диже све веће житнице и оставе вина. Волео је раскош одеће и расне коње високих вратова, као и изабрана јела од којих нити се гоји нити се квари боја лица. Ставио је чак под своју личну управу и два женска манастира, звана „ту Перце" и „ту Кратеу", због прихода које је присвајао да би, наводно, подизао грађевине, али и стога што је волео да тамо чешће борави у раскалашности и нежности. Волео је да се дружи са даровитим људима и са уметницима као тобожњи њихов пријатељ, док их је у суштини мрзео и оговарао код цара. Његовом заслугом решено је питање шизматика Арсенијата.[21]

После збацивања са престола Нифон је живео у цариградском манастиру Богородице Перивлепте, и то у оном делу који гледа према мору.[22]

Поезија Манојла Филеса значајан је извор за просопографију патријарха Нифона; његови епиграми посвећени патријарху, иако пуни ласкања и неоправдане похвале, пружају бројне вести од историјске вредности.

Филес је познавао Нифона пре његовог ступања на патријаршијски престо, јер је обележио овај догађај једним дугачким епиграмом. Из њега се види да је Нифон ступио на престо патријарха у време тешко поремећеног црквеног мира.[23]

У једном другом епиграму Филес моли патријарха да својим посредовањем ублажи цареву зловољу према њему.[24] Из трећег епиграма види се Нифонова брига за успостављање црквеног мира и то отклањањем разних расцепа, који су били наслеђени из прошлости.[25]

Остали епиграми представљају похвале патријарху и увек су подстакнуте личним интересима сиромашног Филеса. Тако он тражи од патријарха да му да обећаног вола орача, или да му пошаље раж и сламу за коње, боб и со за њега.[26]



Сл. 4. Солун, Св. апостоли, пророк, северозападно кубе

Најзад, два је епиграма — пуна празних похвала — сам песник прочитао патријарху: први у недељи Самарићанке, а други у недељи раслабљеног.[27]

Неколико стихова једног од Филесових епиграма одређују Нифонову старост. Ови стихови у преводу гласе: *„... нек' ти садашњи живот, који ступа у доба потпуних седина, буде славан, уколико је то могуће људској природи ..."*[28] Према овоме Нифон је, као патријарх, морао имати више од педесет година. „Доба потпуних седина" наступа, по средњовековном схватању, после педесете године, односно по завршетку „снажног доба" (ἡλικία ἀκμάζουσα). То је сасвим разумљиво с обзиром да је Нифон био игуман Велике Лавре атонске већ 1294. године,[29] да би касније постао митрополит Кизика.

Извесно је да Григора претерује у својим оговарањима Нифона, јер је био његов отворени неприја-

---

[19] Laurent, *Notes*, 221, нап. 44, мисли да Нифонов претходник Атанасије I говори о томе у једном необјављеном писму, упућеном Нифону. Текстови Атанасијевих писама објављени су недавно; в. Alice-Mary Maffry Talbot, *The Correspondence of Athanasius I Patriarch of Constantinople*, Washington 1975, стр. 234—236, 246—249, 264—266, 290—293 и коментар на стр. 417—419, 424—425, 432—433, 439—440.

[20] *Григора*, 260.

[21] *Григора*, 259—261; Ἐφραιμίου Χρονικοῦ Καίσαρες, *P. G.* 143, стих 10368—10377; о шизми Арсенијата в. V. Laurent, *Les grandes crises religieuses à Byzance. La fin du schisme arsénite*, Academie Roumaine, Bulletin de la section d'histoire, XXVI (1945) 225—313 (није ми било приступачно).

[22] *Григора*, 269—270.

[23] Miller, *Files*, 98—103 (епиграм LVI).

[24] Исто, 140—141 (епиграм LXXXI).

[25] Исто, 168—169 (епиграм CXXXIII).

[26] Miller, *Files*, I, 130 (епиграм CCLVI); исти, 231 (епиграм LV).

[27] Miller, *Files*, II, 114—117 (епиграм LIX); исти, 117—118 (епиграм LX). На основу овог другог епиграма V. Grumel је одредио време доласка Нифона на престо в. овде нап. 14. Без историјске вредности су следећи епиграми посвећени Нифону: I, 89 (епиграми CLXXXII—CLXXXIV); I, 90—91 (епиграм CLXXXVIII); II, 21—25 (епиграм X); II, 86—87 (епиграм XLVI).

[28] Miller, *Files*, II, 216—220 (епиграм XLIII), стих 90—93.

[29] *Actes de Chilandar* — première partie — Actes Grecs, publiés par le R. P. Louis Petit, Византийский Временник 11 (1910), Петроград 1911, Приложение к XIX тому № 1., Петроград 1915, 19—24. О Нифону похвално говори и Тома Магистар. Сачувана су два његова писма упућена Нифону као патријарху: Θεοδούλου Μοναχοῦ ἤτοι Θωμᾶ Μαγίστρου λόγος προσφωνητικὸς εἰς τὸν παναγιώτατον καὶ οἰκουμενικὸν πατριάρχην Κὺρ Νίφωνα, P. G. 145, col. 389—395. Писма су, судећи по наслову и садржини, написана поводом доласка Нифона на патријаршијски престо, а дају податке о клими у којој се то десило.

тељ, као што и Филес претерује у похвалама јер му је био штићеник и пријатељ. Ипак, и пристрасно казивање Нићифора Григоре, остављајући по страни оптужбе Нићифора Хумна, које су биле већином лажне, доводи до закључка да је Нифон био човек истанчаног укуса, посебно наклоњен уметности, раскоши и веома славољубив, то ће рећи, имао је све особине једног мецене.

Чињеница да се дружио са уметницима могла би да значи да су мозаичари који су украсили његову задужбину у Солуну вероватно дошли из Цариграда. Да ли је, том приликом, песник Манојло Филес, који је многе песме посветио делима ликовне уметности, био посредник, не може се рећи.

Још једна велика уметничка личност XIV века била је у пријатељству са Нифоном. Реч је о Георгију Калиергису, најбољем сликару целе Тесалије, како сам себе самоуверено и гордо назива.[30]

Каква је била судбина Нифоновог пријатеља Калиника, солунског митрополита, није довољно познато. Извесно је да је и он морао да напусти престо митрополита у исто време када је и његов заштитник, патријарх Нифон, био збачен.[31]

Сл. 5. Солун, Св. апостоли, Скинија, детаљ, јужни брод



Историја Богородичиног манастира у Солуну може се, дакле, доста поуздано реконструисати на основу наведених извора. Манастир је почео да се подиже 1310. године, по доласку на патријаршијски престо Нифона I. Његов представник у Солуну био је јеромонах Калиник, заправо први игуман новоподигнутог манастира. Он се бринуо око подизања, украшавања цркве и око осталих послова. Мозаичари су, највероватније, дошли из Цариграда, а припадали су кругу уметника око васељенске патријаршије. Нифон је дошао у Солун после 1313, а пре априла 1314. године. Приликом ове посете поставио је Калиника за солунског митрополита. И Манојло Филес, заједнички пријатељ Нифона и Калиника, био је у Солуну 1313. године. Те године радило се на украшавању цркве мозаиком док су грађевински послови били завршени. Филесова улога у овим пословима није позната. Није познато ни ко је Калиника заменио на дужности игумана манастира после његовог постављења за митрополита. Априла месеца 131[illegible] године Нифон је смењен и његову судбину поделио је и митрополит Калиник.

И сами Св. апостоли доста јасно сведоче о одјеку Нифоновог смењивања. Украшавање храма није завршено; Нифон није могао о томе ни да мисли, јер прва брига свих била је да се обезбеде стечена права.

После Нифоновог смењивања које је било више политичке природе, мада је, наравно, имало и свој морални призвук, почело је за њега неславно раздобље „бившег патријарха", да употребимо израз Нићифора Григоре.[32] Избијање грађанског рата између два Андроника (1320. год.) означило је за њега нови период, период „сањарења" о повратку на патријаршијски престо. Нема разлога да се не верује Григори што се овога тиче.[33] Тадашњи патријарх Исаија пришао је младом Андронику; стари цар га је затворио у тамницу.[34] Коначна победа Андроника III значила је за Нифона политичку и црквену рехабилитацију, али не и враћање изгубљених црквених части, пошто се на престо патријарха тријумфално вратио Исаија. Овај догађај Григора сликовито описује.[35]

Нифону је остало да се освети старом цару — како вели Григора — из два разлога. Први разлог била је његова давна мржња према старом цару, који га није помогао када је изгубио престо, а други, да му не буде могућа сметња у остварењу жеље да се врати на патријаршијски трон. Григора је опет искористио прилику да га назове „завидним и зле воље према свим добростојећим", „незахвалним цару" коме дугује свој бивши углед, славу и богатство. Желео је, каже Григора, овај злобник да се не назива само он „бившим патријархом", него и Андроник „бившим царем". Григора мисли да су Нифон и још неки блиски сарадници Андроника III били ти који су младог цара наговорили да промени свој првобитни став према деди.[36]

24. маја 1328. године Андроник III Палеолог изашао је као победник после дуготрајне борбе с Андроником II.[37] Истог дана, у предвечерје, Нифон је сачекао младог Андроника испред двора и упитао га како ће поступити према побеђеном деди. После одговора да ће то учинити хумано и долично цару, Нифон се озловољио и почео је да га грди. Пошто је навео разлоге Нифоновог понашања, Григора дословно наводи Нифонов савет младом цару: „*... Ако желиш да без страха владаш, не дај другоме своју славу; али пошто одузмеш све инсигније царства од свог деде присили га да се обуче у длакаве дроњке и затим га пошаљи у затвор или у изгнанство.*"[38]

Млади Андроник је узео у обзир савет свог пријатеља и још неких из свог круга, али није био толико оштар према деди. Просто, ставио га је у кућни притвор.[39] Ипак, изгледа да је Нифонова жеља за осветом била делимично остварена 1330. године, када је Андроник II био присиљен да обуче монашку ризу и као монах Антоније да се повуче у манастир. То су учинили људи из круга Андроника III, када се он разболео ван Цариграда. Андроник II је као монах и умро 1332. године.[40]

Победа Андроника III истоветна је са великом личном победом бившег патријарха Нифона. Нифо-

---

[30] Пелеканидис, Καλλιέργης, 8—9, 106; уп. С. Кисас, *Солунска уметничка породица Астрапа*, Зограф 5 (Београд 1974) 37.

[31] ММ, I, 14. Јеремија, солунски митрополит, потписује акта синода од септембра месеца 1315. године. Текст другог акта од јануара 1316. године неодређено подсећа на Калиниково постављење за митрополита: ММ, I, 42—43 (... διὰ τὸ μὴ εὑρίσκεσθαι ἐν αὐτῇ γνήσιον ἀρχιερέα).

[32] *Григора*, 427, 428 (... χρηματίσας πατριάρχης ...)

[33] Исто, 427: „... ὅτι καὶ τοὺς πατριαρχικοὺς αὖθις ὠνειροπόλει θρόνους ...“

[34] Исто, 406—407.

[35] Исто, 424—425.

[36] Исто, 427—428.

[37] Georg Ostrogorsky, *Geschichte des Byzantinischen Staates*, München 1963³, 411—414 (даље: Ostrogorsky, *Geschichte).*

[38] *Григора*, 427—428.

[39] Исто, 428.

[40] Ostrogorsky, *Geschichte*, 414.

нова политичка и црквена рехабилитација засенила је његову, наводно, грешну прошлост.

Односи Нифона са новим царем били су тако присни, како каже његов савременик Марино Санудо Торсело, да је он био „... *unum corpus et una anima cum imperatore Andronico Graecorum qui nunc regnat*". Марино Санудо је добро познавао Нифона и током 1332. године разговарао је више пута са њим, како би преко њега издејствовао нешто и за себе лично, у исто време залажући се за интересе Млетачке Републике и тадашњег папе Јована XXII.[41]

Када је Нифон умро остало је непознато. Године 1334. умро је патријарх Исаија и наследио га је Јован Калека.[42] Да је Нифон био жив, или у стању да управља црквом, вероватно би био изабран поново за патријарха. Претпостављамо да је умро између 1332. и 1334. године, или је био сасвим онемоћао, јер је тада могао имати отприлике осамдесет година.

Тачна година његове смрти била би *terminus ante quem* за одређивање довршења фресака у католикону његове задужбине у Солуну. Натпис уз портрет игумана Павла, у коме се прославља Нифоново име, може да буде схватљив једино ако се има у виду новонастала политичка клима после победе Андроника III. Долазак младог цара на престо значио је за Нифонову задужбину ново цветање. Нифонов ученик Павле наставио је радове у манастиру новим средствима. Бивши патријарх и први ктитор обезбедио му је, свакако, помоћ, као човек који је тада био „једно тело и једна душа" са Андроником III.

Пошто натпис уз портрет игумана Павла нема никаквог наговештаја да је Нифон преминуо, може се закључити да је за време живописања био још жив. Павле, из захвалности и поштовања, говори више о учитељу него о себи.

Према свему наведеном сасвим је јасно да су фреске Светих апостола у Солуну настале у временском раздобљу од 1328. до 1334. или коју годину касније. Игуман Павле дао је да се неукрашени делови храма осликају фрескама, пошто се у ово време техника зидних мозаика није више ни примењивала.[43]

Оваквом датовању иде у прилог и чињеница да је игуман Павле насликан као човек шездесетих година.

В. Ј. Ђурић ставио је ово сликарство, на основу стилских особености, у време око 1340. године. Скоро исти закључак омогућује анализа историјских извора.

Живопис Св. апостола у Солуну и минијатуре кодекса *Oxford. Bodleian, Gr. Th. F. 1* (1322—1340) најдрагоценији су споменици за проучавање сликарства у Солуну за царевања Андроника III Палеолога (1328—1341). Њихово упоређење с датованим споменицима на тлу Охридске архиепископије и средњовековне Србије допринело би решењу неких питања порекла уметника који су долазили из Византије. Најзад, и токови развоја уметничких схватања у другој четвртини XIV века на Балкану били би разумљивији, а представа о њима постала би потпунија.

Мада монументалне, племените и достојанствене фигуре из Св. апостола нису сасвим прекинуле с претходном традицијом, ипак наговештавају потоња уметничка кретања.

[41] Ursula Victoria Bosch, *Kaiser Andronikos III. Palaiologos. Versuch einer Darstellung der byzantinischen Geschichte in den Jahren 1321—1341*, Amsterdam 1965, 120, нап. 4, 175.

[42] *Григора*, 496.

[43] Изгледа да је последњи зидни мозаик у византијском свету овај у Св. Теодору (Килисе-џамији) у Цариграду, који се датује у другу четвртину XIV века: V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 364, 431, нап. 24 (са старијом литературом). О иконама у мозаику в. O. Demus, *Two Paleologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, Dumbarton Oaks Papers 14, 1960, 95, нап. 34.

La datation des fresques des Saints-Apôtres à Thessalonique

Sotirios K. Kissas

Se basant sur une épigramme du poète byzantin Manuel Philès, l'auteur reconstruit la période initiale de l'histoire de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique, fondation du patriarche Niphon I[er] (1312—1315), dédiée à la Vierge et ancien catholicon du monastère de ce même nom. L'édification de ce catholicon a commencé en 1312. A Thessalonique les travaux étaient surveillés par le hiéromoine Callinique, ami de Niphon et de Philès. A cette époque-là, Philès séjournait à Thessalonique. La construction de l'église avait été achevée en 1314, mais les travaux de décoration se poursuivaient. Niphon, venu à Thessalonique entre septembre 1314 et avril 1315, avait nommé métropolite son ami Callinique. Après la destitution de Niphon, en avril 1315, Callinique avait également été destitué. Tous les travaux furent aussitôt arrêtés.

L'inscription à côté du portrait de l'higoumène Paul indique que les fresques de cette église n'ont pas pu être exécutées aussitôt après la deposition de Niphon, comme on le croyait jusqu'à présent, car on n'y ferait pas l'éloge d'un homme récemment condamné par l'église officielle, et on ne le nommerait pas très saint.

En étudiant la biographie du patriarche Niphon, l'auteur conclut que la condamnation contient un élément politique à côté de l'élément ecclésiastique. La réhabilitation de Niphon après la victoire d'Andronic III Paléologue représente l'événement qui permet de comprendre l'inscription à côté du portrait de l'higoumène Paul, qui est élogieuse pour Niphon. Niphon avait été un ami intime du nouvel empereur et l'un des personnages influents de son entourage jusqu'à sa mort.

D'après l'auteur l'année 1328 est un terminus post quem, et l'époque aux environs de 1334 (date probable de la mort de Niphon) un terminus ante quem pour la datation des fresques des Saints-Apôtres à Thessalonique.

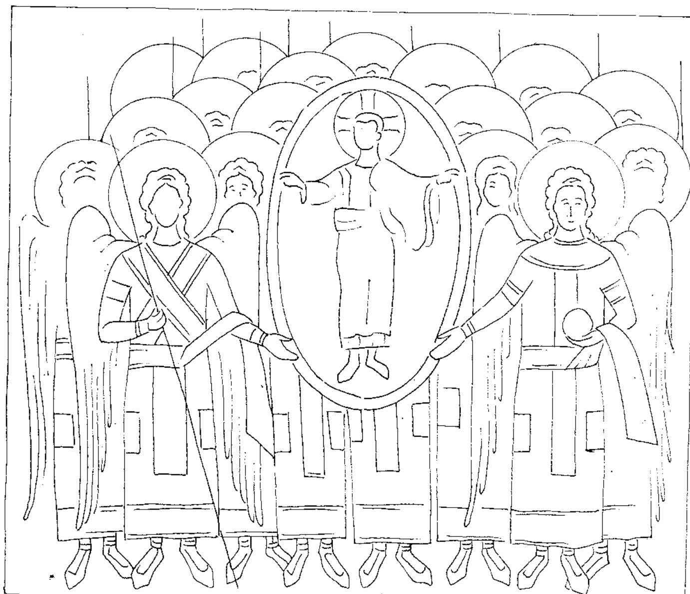
Четири фреске из циклуса арханђела Михаила у Леснову

Смиљка Габелић

Један од ретких, готово у целини сачуваних циклуса фресака посвећених арханђелу Михаилу налази се у цркви архистратига Михаила у Леснову, задужбини деспота Јована Оливера. Циклус је насликан у наосу 1347/8. године и састоји се од дванаест композиција — *Арханђео Михаило зауставља Валаама, Исус Навин пред арханђелом* и *Три Јевреја у огњеној пећи* илуструју старозаветне текстове (IV Мојс. XXII; И. Навин V, 13—14; Дан. III); *Арханђео Михаило уништава сараценску флоту* илуструје догађај описан, између осталих, у рукописној књизи старе београдске Народне библиотеке бр. 421(322);[1] *Чудо у Дохијару* одговара тексту из Макаријевског Великија минеј чети;[2] *Арханђео исцељује седморо лепрозних, Богаташ и лепрозни (?)* и *Арханђео исцељује монаха Михаила* сцене су којима још увек није пронађен литерарни извор;[3] три фреске и део четврте остали су непримећени: *Сабор бесплотних сила, Пад и помрачење Сатане, Чудо у Хони* и *Арханђео Михаило уништава асирску војску (?).*

Незапажене фреске се налазе у пролазима за ђаконикон и проскомидију, у другој зони живописа одоздо; у тами су због близине широких стубаца и иконостаса из 1814. године. Фреске представљају две прве и две последње сцене циклуса. Прва, *Сабор бестелесних сила,* донекле је избледела; друга, *Пад и помрачење Сатане* врло је добро сачувана, али је готово цела прекривена иконостасом. Од једанаест фреске циклуса сачуван је само мањи део, а *Чудо у Хони,* на последњој фресци, углавном се само назире.

Н. Л. Окуњев, који је објавио најпотпунију студију о лесновском сликарству, није обрадио ни унео у схеме живописа фреске на зидовима ових простора.[4] В. Петковић[5] и Т. Велманс,[6] који су такође опсежније обрађивали сликарство у Леснову, не наводе ове сцене. Л. Мирковић се посебно бавио иконографијом лесновских фресака из циклуса арханђела Михаила, али само на основу фотографија.



Црт. 1 — Сабор бестелесних сила, Лесново, 1347/8. година

На фресци *Сабор бестелесних сила* у Леснову насликана је група анђела са Христом Емануилом у медаљону (цртеж бр. 1). Анђели стоје обучени у царске далматике. Два арханђела, представљена у првом плану, носе медаљон са Христовом фигуром; арханђео Михаило, са укрштеним лоросом на грудима, држи скиптар у другој руци, а арханђео Гаврило сферу. Христос Емануил стоји и благосиља обема рукама. Натписи нису сачувани.

Фреска је илустрација празника „архистратига Михаила и осталих сила небеских, бесплотних", који се празнује осмог новембра. (Слави се у новембру јер је то девети месец од месеца марта у коме је створен свет; девети месец зато јер има девет чинова анђела, а осми дан означава дан Страшног суда када ће се сабрати сви анђеоски чинови). Празник је установљен у IV веку.[8]

Прослављање свих чинова анђела, чији је врховни поглавар (великии воевода вышних силъ)[9] архистрати

[1] Л. Мирковић, *Једна фреска из циклуса чуда Св. Арханђела Михаила у Леснову,* Прилози за КЈИФ, VI, 2, Београд (1926). Како је рукопис из XVIII века, Л. Мирковић напомиње да је исто чудо описано међу чудима арханђела Михаила у грчком кодексу московске Синодалне библиотеке бр. 171, који је из XII века, али није издат — стр. 267—8.

[2] Односно тексту из „Дамаскина". О томе — Ј. Радовановић, *Једно чудо арханђела Михаила у Леснову,* Зборник за ликовне уметности, 10, Нови Сад 1974, 49—58.

[3] Л. Мирковић, *Нејасне фреске из циклуса чуда Св. Арханђела Михаила у Леснову,* Гласник Скопског научног друштва, III, 1928, 67—70.

[4] N. L. Okunev, *Lesnovo,* L'art byzantin chez les Slaves II, Paris 1930, 222—263.

[5] V. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge,* II, Beograd 1934, 53—54.

[6] T. Velmans y G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie,* IV (1969), XIII—XIX.

[7] Л. Мирковић, *Једна фреска,* 265.

[8] У раном хришћанству празновање анђела имало је вид идолопоклонства (у Малој Азији, Сирији и Египту). Утврђивањем црквене догматике у IV веку, обожавање анђела и приношење жртава анђелима било је осуђено. Поштовање анђела као богова осуђују и Стари и Нови завет: „Начини олтаре свој војсци небеској", „врачаше гаташе и чињаше врло много што је зло пред Господом гњевећи га" (II Цар. XXI, 1—7); „Нико да вас не вара по својој вољи изабраном понизношћу и службом анђела", „не држећи се главе, из које је сво тијело с помоћу заглавака и свеза састављено", тј. Христа (Посл. Кол. II, 18—19). Лаодикијским сабором је успостављено поштовање анђела као служитеља божјих и гласника, посредника између Бога и људи. У то доба је установљена деветостепена хијерархија анђела унутар које владају идеални односи (јединство, љубав и поштовање виших чинова), а сви заједно подвргнути су божјој вољи која се открива највишим чиновима и преноси се по лествици наниже, све до анђела који су надлежни за земаљске ствари и људе. О овоме преносу божјих намисли говори Стари завет (Зах. II, 3—5; Дан. VIII, 16) — *Житија Светих* Д. Ростовског, књ. III, Москва 1902, 146—155.

[9] Из натписа на надвратнику цркве у Леснову с годином 1341.

Михаило, уврштено је у циклус арханђела Михаила — патрона цркве — као прва сцена у циклусу.

Као слика празника, Сабор бестелесних сила је у монументално сликарство пренесен из илустрованих менолога. Најстарији сачувани примери — на минијатурама и на икони из XI века — показују почетан иконографски облик сцене: минијатура Збирке библијских текстова светогорског манастира Дионисијата из 1059. године,[10] синајска минејна икона из XI века,[11] као и романичко-византијска минијатура ватиканског рукописа с краја XI века.[12] На овим делима је насликана група анђела без представе Христа (анђели носе сфере на којима је уцртан знак крста). Може се, зато, претпоставити да су сликар-



Црт. 2 — Пад и помрачење Сатане, Лесново, 1347/8. година

ски предлошци из тога доба обавезивали на представљање само фигура анђела. Тек касније је представа Христа Емануила укључена у Сабор анђела. Поред ове битне новине у иконографији сцене, постоји неколико варијаната које се тичу појединости. Тако, медаљон са Христом Емануилом носе или два анђела у првом плану, или неки други анђео, насликан између њих. Христос Емануил се представља допојасно, како благосиља једном руком а у другој држи свитак; једино је на фресци у Леснову насликан у целој фигури и благосиља обема рукама. Најзад, на Сабору анђела може бити насликан и херувим.

Представа која је у минеју илустровала празник бесплотних сила, 8. новембар, преносила се у сликарство монументалног формата током целог средњег века.[13] Но, као једна од сцена циклуса арханђела изгледа да није сликана пре XIV века.[14] Међу сачуваним примерима, Сабор бесплотних сила налази се управо у Леснову по први пут у циклусу арханђела.[15] Има га у ђаконикону Матејча (1356—1360) где је, донекле модификован, насликан међу осталим сценама о арханђелима[16], као и у припрати св. Арханђела у Кучевишту (1631)[17]. У оквиру иконописа, насликан је на лесновској икони из 1626. године, на икони попа Страхиње из Будимља из 1599/1600. године и на икони Старе српске цркве у Сарајеву из 1734. године.[18]

Сабор бестелесних сила сличан је представи арханђела Михаила и Гаврила са Христом Емануилом у медаљону, која се понекад у литератури назива Сабором анђела. Арханђели са Христом Емануилом доиста садрже сажети ликовни облик сцене Сабора анђела. Међутим, на сцени Сабора анђела осим ликова арханђела слика се увек група анђела у позадини. Она представља непосредну илустрацију празника 8. новембра, који прославља све анђеле а само посредно и Христа. Честа представа арханђела Михаила и Гаврила који држе медаљон са Христом Емануилом по правилу није део циклуса арханђела и, када је реч живопису, слика се у најнижој зони и готово редовно поред врата. Симболика ове сцене има другачији смисао и функцију.[19]

---

[10] Codex 587 (m.), fol. 123 (v) — S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mont Athos*, vol. I, Ekdotike Athenon 1974, 242.

[11] Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνε τῆς ιονῆς Σινᾶ, Ἀθῆνα, Α 1956, 138; Β', 1958, 121—123.

[12] Vat. lat. 3784. — E. Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale*, Paris 1904, pl. XII.

[13] Насликана је у унутрашњој припрати Грачанице (1321/2), припрати Дечана (1348—1350), припрати Св. Ђорђа у Будимљу (друга половина XIV века), припрати цркве манастира Козије у Влашкој (1386) и припрати Пећке патријаршије (1561) — П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 294, 325, 342, 352, 365; изван менолошких циклуса, у цркви св. Григорија Тиграна Онеца у Анију (XIII век) — T. T. Rice, *Stara umetnost Centralne Azije*, Beograd 1968, 215; у лунети источног зида припрате манастирске цркве у Дохијару (1568) — G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I, Paris 1927, 245, 2. Овде је у медаљону насликан Христос са брадом уместо Христа Емануила, што је изузетак. У оквиру иконописа, Сабор анђела сачуван је, на пример, на икони Сабор архистратига Михаила, из XV—XVI века — Н. П. Кондаковъ, *Русская икона*, Seminarium Kondakovianum II, IV, Praha 1929, 80, 296 и на икони Сабор арханђела од Андрије Раичевића из средине XVII века — В. Ј. Ђурић, *У потрази за делом сликара Андрије Раичевића*, Старине Црне Горе, I, Цетиње 1963, сл. 3.

[14] *Сликарски Приручник* Дионисија из Фурне не наводи ову сцену унутар описа чуда архистратига Михаила, као ни под датумом осмог новембра — Дионисије из Фурне, Сликарски приручник, скраћени превод Н. Бркића под насловом *Технологија сликарства, вајарства и иконографија*, Београд 1968, 325—326, 344.

[15] Циклус арханђела Михаила могуће је пратити од XI века, када је осликана јужна капела Св. Софије у Кијеву (1037—1061/67). Сабор анђела овде није насликан. Не налази се ни на вратима цркве Арханђела Михаила на Монте Гаргану направљеним у Цариграду 1076. године, ни у ђаконикону цркве манастира Мирожа у Пскову из XII века, нити на јужним вратима катедралне цркве у Суздаљу (1230—1233. године). Иста сцена није била илустрована ни у северној капели уз нартекс цркве св. Теодора у Мистри — N. L. Okunev, *Lesnovo*, 248—249; В. Н. Лазарев, *Живопись и скульптура, Киевская София, Искусство Владимиро-Суздальской Руси*, История русского искусства, I, Москва 1953, 155—233, 482—484.

[16] Сцена је илустрована на уским нагибима источног свода ђаконикона — анђели носе сфере са написаним словом X, а допојасна фигура анђела, у врху свода, симболизује Св. тројицу — Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности, 2, Црква свете Богородице — Матеич*, ГСНД, VII—VIII (1930), 105.

[17] С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 74.

[18] Исто, 73; С. Петковић, *Делатност зографа попа Страхиње из Будимља*, Старине Црне Горе, I, Цетиње 1963, сл. 5 (овде је наведена и икона арханђела Михаила са композицијама Чудо у Хони, Опсада Јерихона и Сабор бесплотних сила, али није репродукована, 120); Л. Мирковић, *Старине Старе српске цркве у Сарајеву*, Споменик СКА, LXXXIII, Београд 1963, 18—19. Насликана је такође у оквиру циклуса на икони арханђела Михаила, са краја XIV почетка XV века, из Кремља — В. Машина, *Архангел Михаил*, Ленинград 1968, као и на врло сличној икони арханђела из средине XVI века из манастира Загорска — М. Ильин, *Загорск. Троице — Сергиев монастырь*, Москва 1967, сл. 50.

[19] Арханђели Михаило и Гаврило са Христом Емануилом у медаљону насликани су: на западном зиду наоса у Жичи (1309—1316) — М. Кашанин, Б. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 158; В. Петковић, *Жича (иконографија)*, Старинар, св. I, Београд 1909, 34; на источном зиду у Старом Нагоричану (1316—1318) — Н. Окуњев, *Црква св. Ђорђа у Старом Нагоричану*, ГСНД, V, (1929), 107, сх. 13; на јужном зиду у Матејчу (1356—1360) — Н. Окуњев, *Црква свете Богородице — Матеич*, сл. 7, сх. II; на јужном зиду манастирске цркве у Папраћи (крај XVI века) — З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 328, 170; на западном зиду Св. Ђорђа у Ломници (1608) — исто, 263, сл. 206, сх. на стр. 335; на икони арханђела са медаљоном Богородице и Христа из Бачкова (XIV век) — E. Bakalova, *Sur la peinture bulgare de la seconde moitie du XIV*ᵉ

На другој сцени циклуса арханђела Михаила у Леснову насликано је шест фигура (цртеж 2). Лик Сатане представљен је два пута: у води до појаса и како стоји и предаје круну арханђелу; његово тело је тамномрко, има крила и канџе, нема нимб. Арханђео, у војничком оделу и са мачем, представљен је три пута: како стоји на обали и узима круну из руку Сатане, затим како полеће са круном у рукама, и како предаје круну Христу. Христос је насликан у врху сцене, у отвореним вратима (неба), како обема рукама прихвата круну. Од натписа, који је исписан у два реда, сачувао се десни део: (падє)ниє и помрачен(иє) (с)аманаилово.[20]

Садржај композиције је у вези са текстом Откровења Јовановог и осталим библијским текстовима који говоре о поразу и паду Сатане. Али је очигледно да фреска не приказује ни сукоб анђела у коме је Сатана поражен (*„И поста рат на небу. Михаило и анђели његови ударише на аждаху, и би се аждаха и анђели њезини"* — Откр. XII, 7), ни његов пад (*„ја видјех сотону гдје спаде с неба као муња"* — Лука, X 18), када је свргнут и бачен у пакао (*„у бездан баци је, и затвори је, и запечати над њом"* — Откр. XX, 3). Сатана је црн и без нимба око главе, али не само да није ни прободен копљем ни окован у ланце, како се најчешће слика, него му је круна још увек у рукама.

Текстови менолога, под датумом осмог новембра, као и остали текстови о арханђелу Михаилу, износе мотив празновања сабора анђела.[21] Управо онда када је због своје гордости и охолости збачен Сатана, заједно са анђелима који су му приступили, арх-
ђео Михаило је сабрао и ујединио остале чете анђе
узвикнувши: *„Пазимо! Погледајмо како се на
преобратише у тмине због своје срџбе и прези
према оном који их створи. Схватимо шта се деси
њима и стојмо у страху, служећи свакодневно с
жбу господу"*.[22] Због овакве смерности и послушнос
према Богу био је постављен за кнеза свих анђе
Изгледа да је то место пре њега заузимао упра
Сатана. Црквени се писци, међутим, разликују
мишљењу о чину палих анђела и о чину Сатанином.

Ипак је сасвим извесно да је имао велику влас
јер круну, њен симбол, на лесновској фресци пр
даје арханђелу Михаилу, верном војсковођи Христ
вих чинова анђела, који му је власт одузео. Он вра
круну — симбол победе и власти — Христу, од ког
потиче свака власт и од кога је у ствари ђаво дож
вео пораз (*„Ови ће се побити с јагњетом, и јагњ
ће их побиједити; јер је господар над господари
и цар над царевима"* — Откр. XVI, 14). У Лесно
је илустрован тренутак одузимања власти Сатани
тиме истакнута верност арханђела Михаила.

Библијски и менолошки текстови представља
шири тематски оквир сцене, али не могу објасни
садржај лесновске композиције. Решење је нађен
међу апокрифним списима, где се помиње и сам
име Саманаил. Овај облик Сатаниног имена је про
изишао из имена Самаил и сачуван је у „Васкрсењ
Варуховом" у тексту Панађурског бугарског зборни
ка из XVI века.[24] Сатанаил је, пак, најчешћи обли
имена у апокрифним текстовима.[25]

Призор на лесновској фресци објашњава леген
да публикована под називом „Борба између Сатана
ила и арханђела Михаила". Сачувана је у два пре
писа: у зборнику Дамаскинара попа Пунча из
Мокреша (Ломско), писаном 1796. године (сада у
софијској Народној библиотеци бр. 693), и у Видин
ском зборнику из 1820. године, који је писао Прван
Блчов, ученик даскала Димитра из Видина (бр. 232
Црквеног музеја при Богословском факултету у Со
фији).[26] Садржај легенде- која је пуна детаља и дија
лога, следећи је:

---

siècle, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 73, fig. 19; на икони Христа Емануила са арханђелима из Трнова (XVI век) — S. Bossilkov, *12 Icons from Bulgaria*, Sofia 1970, pl. VII.

М. Кашанин пише да арханђели чувају улаз у храм и да симболика медаљона има „гарантију за конструкциону вредност цркве". О истој фресци, В. Петковић пише да младенац у ореолу означава непорочно зачеће. С. Босилков сматра да је тема иконе настала у IX веку, да је касније постала централни мотив групне сцене сабора анђела и да Христос Емануил означава обновљено поштовање икона.

Арханђели који држе медаљон Христа Емануила на овим представама означавани су именима. Изузетак је фреска у Ломници сигнирана као сѣборь Агге҃л'хї, Премда није одлучујућа, врло је значајна чињеница да су у Матејчу насликане обе сцене, што говори у прилог мишљењу да се ове представе разликују.

[20] Иконостас не прекрива десни доњи угао фреске (планине, воду и једно крило у њој) и део леве половине фреске (арханђела и Сатану са круном, натпис и главу арханђела када узлеће). Тај део фреске приметила сам захваљујући добром осветљењу. Да би се сагледала цела композиција било је потребно прићи до саме фреске и кроз иконостас видети остале фигуре. За цртеж захваљујем арх. Николи Дудићу.

[21] *Чуда арханђела Михаила* од Панталеона, ђакона и хартофилакса Велике цркве, из грчког Минеја XII века московске Синодалне библиотеке бр. 171 (сада Државни историјски музеј) један је од најстаријих сачуваних текстова о чудима арханђела Михаила, али је неиздат; његов непотпун латински превод објављен је у делу J.-P. Migne, *Patrologia Graeca* T. CXL, Paris 1887, col. 573—592. Чуда арханђела Михаила од Панталеона пренесена су у зборник митрополита Макарија из средине XVI века и објављена у делу *Великија минеј чети*, нов. 1—12, Санктпетербург 1897, col. 233—282. Зборник такође садржи и једно поглавље у коме су набројана чуда арханђела Михаила укратко. Исти овај текст унесен је у *Крушедолски зборник* бр. 70 који се сада чува у Музеју Српске православне цркве у Београду. О сабору анђела и поразу сотоне у њему се не говори (л. 95—97). Зборник Дамаскин, с краја XVI века, осим текста о чиновима анђела, паду Луцифера и сабору анђела, доноси опис 32 чуда арханђела Михаила и неколико чуда које су арханђели Михаило и Гаврило извршили заједно — П. Илијевски, *Крински Дамаскин*, Скопље 1972, 223—249. Климент Охридски написао је *Похвално слово арханђелима Михаилу и Гаврилу*. Текст укратко наводи два чуда, устанак Сатанин, затим похвалу арханђелима — Й. Ивановь, *Български старини из Македония*, София 1908, 64 и даље.

[22] Садржај овог дела текста није истоветан у свим
менолозима. Наведен је према тексту из *Patrologia
Graeca*, col. 577, јер одговара ликовној представи.

[23] Већина је сматрала да ђаволи потичу из најниж
жег, деветог реда анђела (Максим Теофор, Јован Да
маскин, Јован Златоусти, Јустин, Дијалог). Теодорит и
Јероним су сматрали да су пали анђели не из једног
него из многих чинова анђела. Тертулијан је Сатану на
звао најистакнутијим од свих анђела. А према тексту
синаксара, Луцифер је био из реда серафима, највише
анђеоског чина — Ὁ μέγας συναξαριστὴς τῆς Ὀρθοδόξου ἐκ
κλησίας, Α', Ἀθῆναι 1971³, Μὴν νοέμβριος, 207—208.

[24] ...Сатанаиль же лозѫ. То же емѹ бы° прьвое име
и послѣ нареч сѧ. Сатнаиль — Й. Ивановь, *Богомилски
книги и легенди*, София 1925, фототип. изд. 1970, 196, п. 4.

[25] Тако се у апокрифној легенди *Почетие свиета* из
XVII века наводи „а ангель ѹ Бога наизабрани, кои би на
звань Сатанаиль". Пошто је сео на престо господњи „дође
к немѹ Михаиль арханђель, анђель гнь верни" који га збаци
итд. — Й. Ивановь, *нав. дело*, 321—326.

У талмудској и јеврејској апокрифној литератури
Самаел (у византијском читању Самаил) је анђео смрти,
отров божји (Сама-ел) и началник стихија. У хришћан
ској литератури Самаил се јавља као кнез демона и
синоним је за ђавола, за Сатанаила (sâ‑ānā хебр. hascha
tân — противник). У *Acta Sanctorum*, LXI, 1902, 203 стоји:
„један од чиноначелника по имену Самаил тј. ђаво
(Σαμαὴλ καλούμενος, ὁ καὶ διάβολος), када се уздигао над
другим анђелима, отпао је од свог достојанства и био
свргнут с неба" — Й. Ивановь, *Богомилски книги*, 271-2.

У спису Тиверијадско море, из XVI века, наводи се
да је Сатанаилу, када је лишен достојанства, одузет
последњи слог имена — ил — па је назван сатана —
„Сотонаила нарече сотона" — исто, 291.

[26] Й. Ивановь, *Старобългарски раскази*, София 1935,
18—25. — Први део легенде је препричан; други је изнет
у целини, али није наведено из ког зборника.

Бог је створио небо, земљу, анђеле, животиње и човека, кога је поставио у рај и дао му да царује над животињама. Сатанаил, незадовољан због толике части додељене човеку, украо је од Бога знаке божанског достојанства — одежде, круне, украсе и скиптре. Придобио је на своју страну многе анђеле, сишао с неба и саздао своје небо, сунце, месец, звезде и засео на свој престо.

Борба између Сатанаила и арханђела Михаила изнета је у другом делу текста. Бог је код Сатане послао арханђела Михаила: „Тебѣ думамъ, архангеле Михаиле, иди къмъ долния мѫчитель дявола, дано успѣешъ да вземешъ отъ него моята боготкана премѣна, както и свѣтлитѣ богоплетени вѣнци и украси на ангелскитѣ чинове и всички мои служители, които ми отне Антихристъ."

Како би надмудрио „тоя лукавъ и злоуменъ Сатанаилъ", арханђео се претварао као да је одбегао од Бога и сишао к њему.

Бог је тада пустио његово сунце да прејако сија, што је била договорена помоћ арханђелу. Да би се расхладили од прејаке жеге, од које су све Сатанине слуге лежале као мртве, Сатанаил је повео арханђела на језеро — „азъ зная тука едно голѣмо и тъй дълбоко езоро". Сатанаил је затим позвао арханђела Михаила да први уђе у језеро, али је овај одговорио да се боји дубоке воде, риба и немани у њој. „А ти, силни, ти отъ никого се не боишъ, влѣзъ ти и ги укроти съ силата си, а менъ прилича да ти послугувам".

Тада „Антихристъ съблѣче боготканата си премѣна, богоплетения вѣнецъ и скиптри, ангелски чинъ и хубость, всички достоинства, които бѣше взелъ на Христа отъ небесата, предаде ги въ рѫцетѣ на архангелъ Михаила".

Док је ронио до дна језера и борио се са великом змијом, арханђео је узлетео. Када су га бог и анђели његови угледали громогласно су запевали хвалу господу. Тада је Антихрист изашао из језера, угледао је арханђела Михаила како још лети ка небу и носи знаке достојанства, па је полетео за њим. Стигао га је и ухватио, али му је арханђео својим смртоносним мачем отсекао пет (од дванаест) крила. Сатанаил је тада пао „долу въ пропастьта".

Арханђео затим „предаде въ божитѣ рѫце боготканата премѣна, богоплетенитѣ царски вѣнци, скиптри и ангелски украси". Остао је незадовољан, јер му није била дата власт „да довърша до край тоя кървникъ Антихриста". Бог, међутим, на крају легенде каже да ће „той ще да царува ... до скончание вѣка".

Овај текст потпуно објашњава насликани чин предаје круне у руке арханђелу Михаилу, место догађаја — језеро, по други пут насликаног Сатану, када, изронивши из језера, примећује да арханђео одлази, и тренутак предавања круне у руке Христу. Према Ј. Иванову, легенда је умерено-богумилског карактера, јер је Бог (начело добра) победио Сатану (начело зла), али га није и уништио.[27]

Фреска из Леснова показује да је постојао старији текст, који је био њена непосредна инспирација. Текст је свакако био апокриф, али док се не пронађе, не може се са сигурношћу рећи да ли је настао под утицајем богумилских схватања. Но, уочљиво је да је у старијим изворима садржај легенде морао бити готово истоветан. На други начин се не може објаснити не само читаво „догађање" на фресци, него и представљање Сатане како стоји, што је веома карактеристично. Сатана би, наиме, морао бити савладан или свезан до дана Страшног суда.[28]

Занимљиво је да су у оквиру нашег народног предања сачуване песма и прича готово истоветног садржаја. Црногорску народну песму „Цар Дуклијан и Крститељ Јован" и причу (коју је слушао у детињству) забележио је Вук Караџић (Вук, II, 16), на шта ми је указао професор Светозар Радојчић. Већина мотива песме, и садржај у целини, одговара легенди „Борба између Сатанаила и арханђела Михаила" те је, извесно, у народној традицији цар Дуклијан — Диоклецијан заменио Сатану, а Јован Крститељ — арханђела Михаила (или, можда, јеванђелисту Јована). Анализом песме А. Савић-Ребац указује на далеко порекло мита о борби злог и доброг анђела, Сатане и арханђела Михаила, и на карактер песме (приче и неколико сродних легенди) као изразитог представника „циклуса дуалистичких народних легенди".[29]

Лесновска фреска сасвим је изузетно остварење. Таква композиција сачувана је још само као њена копија — на икони Христа са арханђелима Михаилом и Гаврилом и сценама арханђеловог циклуса, сликаној у Леснову 1626. године. Композиција је задржала број и распоред фигура, док се натписи разликују. На сцени иконе сачуван је део натписа: чꙋдо како архаггл. ꙋзе стомꙋ ... на небеса.[30]

---

[27] Исто, 18, 25.

[28] Веома необичан мотив Сатанине круне има „оправдање" у библијским текстовима у којима се ђаво назива „кнез" (Јован, XII, 31; XIV, 30; XVI, 11) и „бог овога свијета" (II Кор. IV, 4), а „велика црвена аждаха" која се сукобљава са Михаилом и његовим анђелима има „седам глава и седам круна" (Откр. XII, 3). У апокрифној литератури Сатана је махом „први божји анђео". По богумилском схватању, он је творац и владар свег видљивог света (такође и човека), син божји или анђео који се одметнуо. Да су анђели одузели Сатани круну и да му је затим одузета светлост, те му је лице добило боју гвожђа и почело да личи на човечје, наводи се у познатом богумилском спису Liber Johannis сачуваном у рукописима из XII и XIV века. — Й. Ивановъ, *Богомилски книги*, 60—87.

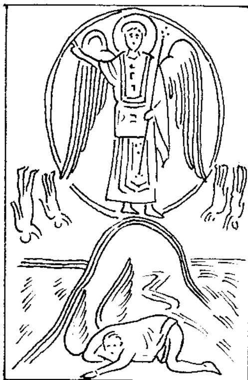
Помрачење Сатаниног тела објашњава се тиме што су анђели, који су одступили од Бога — извора светлости, пали у окове мрака. — М. Тодорвић, *Речник појмова, личности и навода из Светог писма*, О Србљаку, Београд 1970, 390. Занимљиво је да је помраченїе исписано у натпису на фресци у Леснову.

У легенди „Борба између Сатанаила и арханђела Михаила" је споменуто да је арханђелу Михаилу пред силазак код Сатане, положена круна на главу. У Леснову она није насликана, као што је нема ни на осталим представама овог арханђела. Изузеци постоје на фрескама Три Јевреја у огњеној пећи из IX века и на стојећој фигури арханђела Михаила из XI века из Фараса у Нубији (где су, међутим, и остали анђели представљени са круном на глави) — K. Michalowski, *Faras*, Köln 1967, 60, 70, и на икони Победоносна црква из средине XVI века, из Третјаковске галерије — M. V. Alpatov, *Umetničko blago Rusije*, Beograd 1967, 123.

[29] А. Савић-Ребац, *О народној песми Цар Дуклијан и Крститељ Јован*, Хеленски видици, Београд 1966, 67—93. — У чланку је указано на веома сложени карактер богумилског дуализма на нашој територији. Сви мотиви песме Цар Дуклијан и Крститељ Јован су анализирани (такође и они који нису богумилски). „Изразито богомилски карактер" песме изведен је на основу карактеристика дуалистичког циклуса: „супарништво при космогонији, братство или побратимство између ђавола и бога, односно његовог заменика, затим отимање власти (у песми круне, тј. сунца) од ђавола божанском преваром, па рођење" (стр. 70, 91).

[30] С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, 73. Икона се налази у Археолошком музеју у Скопљу, али је тренутно на конзервацији. Љубазношћу научног сарадника Загорке Расолкоске-Николовске сцене сам могла да упоредим на основу фотографије.

На икони арханђела Михаила и Гаврила, коју је насликао Рафаило Димитријевић у првој половини XVIII века, насликана је, по неким елементима, слична композиција (Сатана је представљен како се држи за климаву круну) — Б. Мазалић, *Старе иконе и друго*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини, XLVIII, 1936, 58. Једна друга сцена на овој икони где је сачуван део натписа праведн ... илуструје чудо арханђела Михаила у коме је „праведног и божанственог Еноха" понео у рај. Илустрација одговара тексту из *Великија минеј чети*, 234, 266; иста сцена насликана је на икони арханђела Михаила из 1734. године. О њој је писано у чланку Л. Мирковића, *Старине Старе српске цркве у Сарајеву*, 19, али садржај сцене ни овде није био разјашњен.



Црт. 3.
Пад Сатане,
врата цркве
арханђела Михаила
на Монте Гаргану,
1076. година

У оквиру византијске уметности сцена Пада или пораза Сатане ретко је илустрована. Сачувано је само неколико примера — на минијатури менолога Василија II, на фресци у Кијеву, на вратима цркве арханђела Михаила на Монте Гаргану и на вратима цркве Рођења Богородичиног у Суздаљу. Минијатура с краја X или почетка XI века показује најстарију иконографску схему која ће се, као језгро, задржати и на осталим композицијама.[31] На њима се представљају анђели како падају и Сатана како лежи у аду; арханђео Михаило, на вратима са Монте Гаргана из 1076. године победоносно стоји над паклом (цртеж бр. 3), а на јужним вратима цркве у Суздаљу, из 1230—1233. године, заједно са осталим анђелима копљима пробада Сатану и ђаволе (цртеж бр. 4).[32] Ове композиције одговарају библијским текстовима и не могу се поредити са иконографијом лесновске фреске.[33]

Неколико великих композиција из XVI и XVII века из трпезарија светогорских манастира, показују каснију иконографску схему сабора анђела и пада Сатане, које су раније сликане одвојено. Оне су овде композиционо обједињене чиме је изражена њихова садржинска повезаност — тријумф небеских сила над Сатаном. Тако је у манастиру Дионисијату насликана око 1547. године сложена композиција Христа сведржитеља, сабор анђела и пад Сатане, која углавном одговара тексту Дионисија из Фурне „Како се слика девет анђеоских чинова" и „Пад Луцифера".[34]

Пробијањем прозора на северном зиду наоса (вероватно после постављања садашњег иконостаса) уништени су део десете фреске циклуса — Чуда у Дохијару и готово цела једанаеста фреска, која за лази у пролаз за проскомидију. Од ње је остао само уски појас десног дела: у доњем углу се распознају четири одсечене главе војника, окренуте надоле, са којих капље крв; лево од њих, део положене главе — коса и затворене очи, и рука; горе, две грађевине и стуб између њих (цртеж бр. 5).

Садржај фреске могао би се одгонетнути поређењем са лесновском иконом из 1626. године, на којој је насликана иста сцена рађена према овој фресци. Проблем је међутим у томе што је нејасно шта је представљено на сцени иконе.[35] Уколико се након чишћења иконе покаже да је могуће разјаснити садржај сцене, био би разјашњен и садржај њеног узора о коме је овде реч. У сваком случају, било је представљено једно од „војничких чуда" арханђела — Опсада Јерихона (И. Навин, V—VI), једна Језекиљева визија (гл. IX) или Пораз Асираца. На основу података који су сачувани на делу фреске, изгледа да је у питању композиција *Арханђео Михаило уништава асирску војску*. Подаци одговарају деловима овог чуда представљеног на вратима са Монте Гаргана и из Суздаља[36] — где је, у једном углу, представљена група мртвих војника и град изнад њих. Аналогијом би на сачуваном делу лесновске фреске били — Јерусалим, асирски војници и, можда, син асирског цара Сенахерима.[37]

На последњој фресци лесновског циклуса налази се *Чудо архистратига Михаила у Хони*, слика празника шестог септембра.[38] Фреска је врло оштећена



Црт. 4 — Пад Сатане, врата цркве Рођења Богородичиног у Суздаљу, 1230—1233. година

---

[31] Vat. gr. 1613, — В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1948, табл. 74 в.

[32] Цртежи обе представе објављени су у делу: *Сочиненія*, Ѳ. Н. Буслаева, т. I, Санктпетербургъ 1908, 131, 137; црт. 27, 28; фотографије у: M. E. Frazer, *Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy*, Dumbarton Oaks Papers, XXVII, Washington 1973, 198/9, fig. 19, 23.

[33] Из овог прегледа изостављена је фреска Пад Сатане из Св. Софије у Кијеву која се редовно помиње у литератури, али нити је где репродукована нити се наводи њен опис. После прегледања целокупне доступне литературе о цркви нисам могла доћи до ближег обавештења о фресци осим пуког навођења имена сцене. Једна стара књига можда је разјаснила узрок — Русскія древности въ памятники искусства, изд. И Толстымь и Н. Кондаковымь, *Христіанскія древности Крыма, Кавказа и Кіева*, С-Петербургъ 1891, 134. Овде се за фреску Пад Сатане каже да је врло оштећена — па се, још ни тада, нити доноси њен опис нити објављује цртеж, што се чини за већину осталих фресака. Претпостављам да фреска у Кијеву није могла имати апокрифни карактер, односно иконографски облик фреске у Леснову. Настала је три века пре лесновске, када улога арханђела Михаила, приликом приказивања дела „анђела господњих", није била довољно одређена.

[34] G. Millet, *Monuments*, 211; Ὁ μέγας συναξαριστής, 205; Упутства су изнета у поглављу „Како се слика стари завет" — *Приручник*, 198, 199.

[35] На икони, која има петнаест сцена циклуса, препознајемо једанаест из лесновског циклуса, а свакако није било разлога да се не представи свих дванаест. Од четири преостале сцене садржински би одговарала „уништена илустрација неког боја(?)" на којој је сачуван део натписа **поrази** (С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја*, 73, бр. 7); мање је вероватно — сцена са Навукодоносором и поданицима како се клањају идолу, а не могу доћи у обзир Жртва Аврамова и Анђео преноси Авакума код Данила.

[36] M. E. Frazer, *нав. дело*. сл. 23, 19.

[37] Према легенди, када су град напали асирски војници цара Сенахерима, арханђео се одазвао на молитве јерусалимског цара Језекиља и у току једне ноћи поубијао 185 000 асирских војника — Patr. gr. 140, 583; *Великија минеј чети*, нов., 261—263; *Дамаскин*, л. 233б—234б.

Осим сцена са Монте Гаргана и из Суздаља, вид. на руским иконама арханђела са циклусом из Кремља и из манастира Загорска — В. Машина, *нав. дело*. Такође у V. Lazareff, O. Demus, *URSS*, *Icones anciennes de Russie*, New York 1958, pl. XXVI; М. Ильин, *нав. дело*, 67.

[38] Празник је установио у XII веку Манојло Комнен — Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 78; Part. gr. 133, 758D — *Manuelis Comneni novelle constutionis*. Легенда је позната у неколико редакција — *Великија минеј чети*, септ. 1—13 (1868), 283, 286—293, 293—306, 317; *Дамаскин*, л. 236б—240б; Acta Sanctorum, 8. sept. (1762), 41—47. Чудо се десило у Фригији, у месту Колоси, које се од тада називало Хона (χῶναι од χωνεύω — погружујем, потапам). Према Симеону Метафрасту, овде је било најстарије светилиште арханђела Михаила — Cabrol—Leclercq, *Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie*, Paris, T. XI (1933), 903, 905.

и нема сачуваних натписа (цртеж бр 5). Од фигуре арханђела Михаила назиру се крила, нимб и плашт, а сасвим су добро видљиве ноге и мач. Иза арханђелових ногу је подножје брега и, нешто даље, усек са водом. Десно, испред цркве (архистратига Михаила) распознаје се фигура монаха Архипа. Црква је, изгледа, централног плана. Изнад је река и група незнабожаца на обали. Први, са десне стране, лопатом подрива речно корито; последњи тек прилази реци и носи лопату на рамену.

Иконографска схема Чуда у Хони имала је постојан основни облик, који препознајемо и на лесновској фресци. Варијанте у иконографији сцене могуће је пратити на већем броју сачуваних примера од времена X—XI века надаље.[39] Лесновску фреску чине необичном два елемента композиције који се јављају веома ретко — представа арханђела Михаила у одећи ратника и обрушавање воде у усек, без карактеристичног вртлога.

Представа арханђела Михаила као ратника на овој фресци није сасвим необична када се имају у виду посвета цркве и литерарни описи чуда у Хони, који овог арханђела називају искључиво архистратигом.[40] Описи, додуше, нису условљавали илустрацију, јер не наводе изричито у каквом се руху архистратиг појавио. Но, лесновски састављач композиције је уочио да архистратигу, који се монаху Архипу јавио у „великој слави", као „стуб огњени од земље до неба", и са жезлом и(ли копљем) начинио усек у стени, приличи и одећа ратника. Његове речи „Азъ есмъ Михаилъ Архистратигъ силы Господ'ня",[41] упућене уплашеном Архипу, потврђују његов високи чин и објављују његову (тј. божју) моћ. У Леснову је, свакако, постојао нарочити разлог за истицање „војничке природе" арханђела Михаила, јер је црква славила превасходно арханђела као ратника.[42] Међу многобројним каснијим представама сцене, изгледа да је још само у припрати Пећке патријаршије[43] и на икони попа Страхиње[44] поновљена оваква варијанта.

Друга необичност лесновске фреске везана је за средишњи мотив сцене — приказивање бујице како понире у пукотину насталу ударом архистратиговог жезла. Ово понирање је на готово свим представама Чуда у Хони сликано у виду вртлога. Овде се, међутим, бујица обрушава у понор не стварајући вир. Већ поменути списи о овом чуду не садрже опис да је вода при понирању стварала вртлог. Стога се мора претпоставити да се лесновски сликар придржавао такве верзије текста, не следећи уобичајени начин приказивања. Сличан мотив речне бујице, без вртлога, насликан је на икони XIV века из Грчке патријаршије у Јерусалиму[45] и на икони из XV века новгородске школе.[46]

На најранијим примерима циклуса арханђела Чудо у Хони није илустровано. Као и Сабор бестелесних сила, ова менолошка илустрација није била одмах укључена у циклус арханђела. Налазимо је тек у XIII веку — на вратима катедралне цркве у Суздаљу,[47] у цркви св. Арханђела у Прилепу[48] и, како је забележио Г. Мије, у капели уз нартекс цркве св. Теодора у Мистри.[49] Из XIV века је сачуван лесновски пример.[50] У каснијем периоду Чудо у Хони је често илустровано у циклусима арханђела — на две иконе попа Страхиње, на иконама из Кремља и манастира Загорска, у св. Арханђелима у Кучевишту,[51] као и на лесновској икони из 1626. године.[52] Сликарски Приручник Дионисија из Фурне указује на то да је ова сцена постала стални део арханђеловог циклуса.[53]



Црт. 5 — Пораз Асираца (?) и Чудо архистратига Михаила у Хони, Лесново, 1347/8. година

Лесновски циклус арханђела Михаила чију трећину сакривају тама и нови, несразмерно велики иконостас, представља драгоцено сведочанство о путевима обликовања особеног арханђеловог циклуса у византијској уметности. Поред познатих и често илустрованих композиција са старозаветним темама, у којима је улога анђела господњих изричито приписана арханђелу Михаилу, лесновски циклус илуструје и теме за које нам нису познати књижевни извори и које су јединствене по својој иконографији. Допуњујући овим радом његов садржај, остаје питање чиме је надахнута ова сложена целина — да ли су фреске надахнуте једним текстом о арханђелу Михаилу или су као књижевни извори послужили различити, сада непознати или сасвим изгубљени списи.

[39] О елементима иконографске схеме Чуда у Хони, у прегледу развитка сцене од најстаријих примера — Г. Суботић, *Пећинска црква арханђела Михаила код Струге*, Зборник Филозофског факултета, VIII, 1964, 306—312; о иконографији сцене писала је и — М. Ћоровић-Љубинковић, *Икона XIV века „Чудо у Хони"*, Музеји 3—4 (1949), 105—112.

[40] Сачувани су у зборницима из XVI века — *Великија минеј чети* и *Дамаскин*, у које су свакако унети из старијих текстова. Да су и у XIV веку текстови о овом чуду називали арханђела Михаила архистратигом сведочи натпис на фресци Чудо у Хони из Грачанице. (П. Мијовић, *Менолог*, 286, сл. 115). Овде арханђео Михаило има војничку титулу архистратига, пренесену из менолога, али је насликан у хламиди са плаштом.

[41] *Великија минеј чети*, септ. 1—13, 292.

[42] Оба ктиторска натписа истичу арханђелов чин војсковође — храмь• великаго воеводе вышних силь архистратига михаила (1341), ναὸς τοῦ ταξιάρχου μιχ(αὴλ) — (1349)

[43] П. Мијовић, *Менолог*, 362, сх. 71, сл. 260.

[44] С. Петковић, *Делатност зографа*, сл. 5.

[45] M. Chatzidakis у *Ikone sa Balkana*, Beograd — Sofija 1970, 69.

[46] F. W. Halle, *Alt-Russiche Kunst*, 2, Berlin 1922, сл. 31.

[47] *Сочиненія* Ѳ. И. Буслаева, 133.

[48] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 16.

[49] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, 14.

[50] И Чудо у Хони из београдског Народног музеја могло је бити једна сцена на икони са циклусом арханђела — В. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1969. 41; М. Ћоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 106; — уп. Г. Суботић, *нав. дело*, белешка 35 на стр. 311.

[51] М. Ћоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 107—108.

[52] Исто, 107 — композиција није рађена као копија лесновске фреске.

[53] *Приручник*, 326.

Quatre fresques du cycle de l'archange saint Michel à Lesnovo

Smiljka Gabelić

Dans le cycle de l'archange saint Michel à Lesnovo (1347/8) quatre fresques n'ont pas encore été étudiées; la Synaxe des archanges, la Chute et la Défaite de Satan, l'Archange saint Michel anéantit l'armée assyrienne (?) et le Miracle de Chonae. Les fresques représentent les deux premières et les deux dernières scènes du cycle. Elles se trouvent dans les passages menant au diaconicon et à la prothèse, dans la deuxième zone en partant du bas.

Sur la fresque de la Synaxe des archanges figure un groupe d'anges avec le Christ Emmanuel dans un médaillon, qui est debout et bénit des deux mains, ce qui est exceptionnel. La fresque est l'illustration de la fête du 8 novembre. Une telle illustration du ménologe ne se voit pas sur les cycles les plus anciens des archanges. Nous la voyons pour la première fois à Lesnovo. Le schéma iconographique de la scène se rencontre sur les plus anciens exemplaires conservés, qui datent du XI[e] siècle. Ces oeuvres représentent un groupe d'anges mais sans la figure du Christ, tandis que, à une époque ultérieure, la figure du Christ dans la Synaxe des archanges est habituellement présente.

L'Assemblée des puissances incorporelles a beaucoup de similitudes avec la représentation des archanges saint Michel et saint Gabriel avec le Christ Emmanuel dans un médaillon, dont la signification symbolique est cependant différente. En règle générale elle ne fait pas partie du cycle des archanges, et lorsqu'il s'agit des fresques, elle figure dans la zone la plus basse régulièrement à côté de la porte.

Le sujet de la seconde scène du cycle, la Chute et la Défaite de Satan est en rapport avec les textes bibliques et ménologiques où il est question de la déchéance et de la défaite du Satan; ces textes offrent un cadre thématique plus large de la scène, mais ils n'expliquent pas complètement le contenu de la composition de Lesnovo. La solution se trouve dans les textes apocryphes. La scène de la fresque de Lesnovo est expliqués par une légende de caractère bogomile «La lutte entre Satanail et l'archange Michel». On y raconte que l'archange saint Michel, envoyé pour reprendre les insignes angéliques dérobés par Satanail à Dieu, avait surpassé en ruse Satanail et lui avait repris la couronne. La fresque de Lesnovo indique qu'il devait exister un texte plus ancien, certainement apocryphe, mais on ne peut pas affirmer qu'il était de caractère bogomile. La fresque de Lesnovo, représentant la Chute et la Défaite de Satan est une réalisation exceptionnelle. Une composition semblable est conservée uniquement comme sa copie, sur une icône peinte à Lesnovo en 1626. Les autres représentations de la Chute de Satan ne peuvent pas être comparées par leur iconographie à la fresque de Lesnovo.

Seul est conservé le côté droit de la composition sur la onzième fresque du cycle. On peut supposer qu'il s'agit de la scène figurant l'archange saint Michel qui anéantit l'armée assyrienne. Des analogies du miracle mentionné se voient principalement sur les portes du Monte Gargano et à Souzdal.

Sur la dernière fresque du cycle il y a le miracle de l'archistratège saint Michel à Chonae. Cette fresque est curieuse du fait que saint Michel est vêtu en guerrier, et l'eau qui s'engouffre dans la fente du rocher figure sans le tourbillon caractéristique. Saint Michel armé sur cette scène est peint selon la description de l'archistratège, comme on le nomme dans les textes. Il apparut au moine Archippos en «grande gloire», tel «une colonne de feu, de la terre jusqu'au cieux», et avant d'avoir pratiqué le gouffre dans le rocher au moyen de son sceptre, il avait annoncé: «Je suis Michel, l'archistratège des armées du Seigneur». A Lesnovo il y avait une raison particulière pour faire ressortir «la nature guerrière» de l'archange saint Michel, vu que l'église honorait principalement l'archange guerrier. La représentation du gouffre peut s'expliquer par les textes qui ne précisent pas que l'eau tombait en tourbillon. Nous connaissons deux autres exemples semblables. Parmi les cycles conservés des archanges, le Miracle de Chonae n'apparaît qu'au XIII[e] siècle. Plus tard cette scène se voit souvent dans les cycles mentionnés.

Le cycle de l'archange saint Michel à Lesnovo est un témoignage précieux concernant la formation originale du cycle de l'archange dans l'art byzantin. Outre les compositions connues représentant les thèmes de l'Ancien Testament, dans lesquels le rôle de l'archistratège est explicitement attribué à saint Michel, le cycle de Lesnovo illustre également des thèmes dont l'iconographie est exceptionnelle. On n'a pas encore pu établir ce qui a inspiré cet ensemble complexe.

The Portrait of Jakov of Serres in Londin. Additional 39626

Its place in Palaeologue manuscript illumination

Christopher Walter

The *Gospel Book* of Jakov of Serres is one of the finest of the illuminated manuscripts brought back by Lord Robert Curzon from the East. Acquired by him from the Athonite monastery of Saint Paul in 1837, it passed in 1917 to the British Museum as part of the Zouche bequest.[1] Naturally it has long excited the fascination and interest of Serbian scholars, although it was only on the occasion of the X[th] Byzantine Congress at Ohrid in 1961 that it was first presented adequately, thanks to Mara Harisiadis.[2] In May 1975, being in London, I took the opportunity of examining this manuscript anew. I was somewhat surprised that it has not been more exploited by art historians, particularly by those who specialize in the Palaeologue period. Its illumination was not, apparently, discussed at the Venice Colloquium in 1968, devoted to art and society in the Palaeologue period. At least Tania Velmans makes no allusion to Jakov's portrait, any more than does Hans Belting to Jakov as a notable patron of manuscript production, whether in his paper at Venice or in his subsequent, more developed study.[3]

Yet the importance of the manuscript leaps to the eye. The long colophon (f. 152) makes possible an accurate dating (1354).[4] The epigraphs accompanying Jakov's portrait (f. 292v) render more easy the interpretation of the iconography of the miniature[5] (Fig. 1). Moreover Jakov of Serres is a comparatively wellknown personality.[6] The protegé of Stefan Dušan and first higoumenos of Stefan's monastery of the Archangels near Prizren, he was the only Serb to be appointed bishop by Stefan on territory which he had conquered from the Byzantines. His portrait is, so far as I know, the unique example in manuscript illumination of the Byzantine epoch of a bishop represented as donor. For these reasons, it seems worthwhile calling attention again to this manuscript, in order that its value as a document of Palaeologue art may not be forgotten.

How best to represent a bishop as donor, may well have puzzled the artist, unless he knew the portrait of Nicolas, Bishop of Ohrid, dating from about 1345, in the church of Saint Nicolas Bolnički. We shall return to this fresco later. For the moment, it is sufficient to recall that the obvious analogies with Jakov's portrait, of which Mara Harisiadis has adduced a certain number, are not donor portraits.[7]

Besides the problem of the models available, there is another aspect of Jakov's portrait which is worthy of further examination: his vestments and, particularly, the bonnet which he wears on his head. Long ago, this excited the curiosity of J. Vučković.[8] He wondered whether Jakov's head-dress was a badly executed mitre, and suggested that possibly it was a precocious example of those worn later by Serbian Orthodox bishops when celebrating the divine liturgy. Since, however, he knew of no other examples, he prudently refrained from giving a definite opinion.

Head-dress, as Gordana Babić-Djordjević has shown recently, was a means of indicating rank in Byzantine imperial society, particularly in the Palaeologue period.[9] She has drawn attention to the elaborate head-dress worn by courtiers in certain paintings of the period, notably in scenes of the Akathistos and the Councils. What she establishes for lay personages needs to be completed by a discussion of clerical head-dress in Byzantine iconography. Such a discussion will enable us, I believe, to identify Jakov's head-dress with a degree of certainty not yet possible in the time of Vučković.

In this brief article, I propose to begin by examining the head-dress of the Byzantine clergy. I shall then attempt to establish more certainly the models used by Callixtus the *Rasoder*. Finally I shall give my views as to the value of Jakov's portrait as a witness to the way that iconographical types were transmitted in the Palaeologue period.

I. THE HEAD-DRESS OF BYZANTINE BISHOPS

The costume worn by the Byzantine clergy upon which we are best informed is that which was used for the celebration of the divine liturgy. There were vestments proper to each order, and within the order of bishops there were further degrees to which cor

---

[1] *Londin.* Additional 39626 (= Parham XLIV): *British Museum, Catalogue of Additions to the manuscripts, 1921—1925*, London 1933. For the Zouche bequest, see M. Richard, *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*, Paris 1952, p. XI.

[2] Mara Harisiadis, *Les miniatures du Tétraévangile du métropolite Jacob de Serrès*, Actes du XII[e] congrès international d'études byzantines (Ochride 1961), III, Belgrade 1964, p. 121—130.

[3] Tania Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, Art et société à Byzance sous les Paléologues (Venice 1968), Venice 1971, p. 91—148; H. Belting, *Die Auftraggeber der spätbyzantinischen Bildhandschrift*, Ibidem, p. 149—176; Idem, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970.

[4] Lj. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi*, I, Belgrade 1902, № 103, p. 38—39; Harisiadis, *art. cit.*, p. 123.

[5] P. S'irku, *Stari srpski rukopisi sa slikama*, Letopis matice srpske 197, 1899, p. 36—43.

(In the circle) The judge is seated. The angels stand before him. The trumpets sound. The flames burn. My soul is brought to judgment. Now thy misdeeds will appear and thy secret sins will revealed! But, before the end, I implore Christ-God: My God, purify me and save me.

(To the left of Jakov) The humble metropolite of the city and region of Serres, Kyr Jakov.

(To the right of Jakov) I bring thee this Gospel Book as a present, my sovereign Christ.

(I thank Madame Mara Harisiadis for her help in establishing the translations.)

[6] St. Stanojević, *Serskij mitropolit Jakov*, Annales de l'Institut Kondakov, 10, 1938, p. 95—98; G. Soulis, *Notes on the History of the City of Serres under the Serbs (1345—1371)*, 'Ανάτυπο ἀπὸ τὸ ἀφιέρωμα στὴ μνήμη τοῦ Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Athens 1960, p. 373—379; G. Ostrogorski, *O serskom mitropolitu Jakovu*, Zbornik Filozofskog fakulteta, X—1, Beograd 1968, 219—225.

[7] Harisiadis, *art. cit.*, p. 127—130.

[8] J. Vučković, *Nekoliko slika iz starih srpskih rukopisa*, Letopis matice srpske 213, 1902, p. 105.

[9] Gordana Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 14/15, 1973, p. 173—189.

responded the polystaurion and the sakkos.[10] However, as far as head-dress is concerned, it seems that the head was left uncovered. Symeon of Thessalonika is explicit about this.[11] According to him only the bishops of Rome and Alexandria had the right to wear a mitre. Although Theodore Balsamon would have liked the bishops of Constantinople to claim the same privilege, it does not seem that, in fact, the mitre was worn regularly at Constantinople before the XVIIth century.[12] Its introduction is attributed to Cyril Loukaris. As he had been patriarch of Alexandria before becoming patriarch of Constantinople, he presumably did not abandon the mitre when he changed his see. On the other hand, the veil, from at least as early as the XIth century, formed part of the vestments of the Armenian katholikos.[13] To the veil succeeded the cowl, while in 1184/5 pope Lucius III sent the Katholikos Gregory Teghay the first Latin mitre. From the XIIIth century Armenian bishops are regularly represented as wearing a head-dress (Fig. 2).



Fig. 1. Jakov of Serres, Londin. Additional 39626, f. 292^{v}

If it was customary for bishops not to wear head-dress for the celebration of the divine liturgy in the Byzantine rite, it does not necessarily follow that on other occasions, they also went around bareheaded. There certainly existed a formal costume for imperial ceremonies as well as for religious ones other than the divine liturgy.[14] The literary sources give no exact equivalent to the passages describing court head-dress in the *De officiis* of Pseudo-Codinus. However, we can form some idea of what clerical head-dress was like from certain passing allusions to it. Besides the hierarchy constituted by the orders of bishop, priest and deacon, there existed parallel structures constituted by the administrative echelons of the Church.[15] The archontes were, by reason of their responsibility, often more powerful than bishops. They had insignia corresponding to their office. At one time the chartophylax had the right to a tiara, although this privilege had fallen into desuetude by the second half of the XIIth century, to the regret of Theodore Balsamon.[16] However, to the end of the Byzantine epoch, the archontes had the right to wear a cross on their head-dress; by reason of this privilege they were known as *staurophores.*[17] As for a bishop, his head-dress depended on his origins. If he had been a monk before his nomination, he wore a black cowl; on the other hand, if he had not been a monk, he wore a white head-dress. Members of the clergy were not expected to emulate court officials by introducing elaborate ornaments on their head-dress. Consequently John Cantacuzenus evinces a certain surprise that John XIV Kalekas should have entered Saint Sophia to crown John V Palaeologus wearing on his head an elaborate *kalyptra*, decorated with portraits of Christ, the Virgin and Saint John the Baptist.[18] John XIV Kalekas was, indeed, Regent at the time. By analogy with the practice of courtiers wearing an image of the emperor on their head-dress, we may suppose that the patriarch was proclaiming that his authority came directly from Christ.[19]

Unfortunately the iconographical documents available do not illustrate adequately what the literary sources tell us about ecclesiastical head-dress. Virtually the only archont of whom we have a portrait is George Pachymeres. Although he wears his badge of office, presumably a miniature *boulloterion*, around his neck, he does not have a cross upon his head-dress.[20]

In Byzantine art, the effigy or ikon of a bishop is far more common than is the portrait executed in the subject's lifetime. For example, Methodius, the iconodule patriarch, was already represented in Saint Sophia in the IXth century with his head covered by

Fig. 2. Venice cod. 16… (dated

Fig. … Cons… Sain… (dra… Foss…

---

[10] This subject will be treated in my forthcoming study: *L'évêque dans l'art byzantin.* Meanwhile see my article *Pictures of the clergy in the Theodore Psalter*, Revue des études byzantines 31, 1973, p. 229—242.

[11] Symeon of Thessalonika, *Expositio de sacro templo* 45: PG 155, 716—717; Idem, *Responsiones*, Quaestio 29: PG 155, 871—872. See also Theodore Balsamon, *Responsum de duobus officiis, chartularii et protekdiki:* Rhalli-Potli, *Syntagma*, 4, p. 539 = PG 119, 1196$^{a—c}$.

[12] Theodore Balsamon, *Responsum de patriarchiis privilegiis:* Rhalli-Potli, *Syntagma*, 4, p. 553 = PG 119, 1177^{c}; D. Moraites, Ἄμφια (Μίτρα), Θρησκευτικὴ καὶ ἠθικὴ ἐγκυκλοπαιδεία, 2, 411 — 412.

[13] J. Muyldermans, *Le costume liturgique arménien,* Le Muséon 39, 1926, p. 290—301, pl. I; fig. 4, 17.

[14] Bibliography for head-dress: Ducange, 560—561 (καμελαύκιον); G. Sotiriou, Περὶ τῆς ἐξωτερικῆς περιβολῆς τῶν κληρικῶν, Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς 3, 1919, p. 243—247, 365—368; A. Papadopoulos, Καμελλαύκιον Ἐπετρὶς ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν 5, 1928, p. 293—299; P. De Meester, *De monachico statu*, Vatican 1942, p. 355, 361. It would go beyond the limits of this article to discuss the exact significance and etymology of the various terms used for clerical head-dress. The words κάλυμμα and καλύπτρα obviously have the same root as καλύπτω (cover); περικεφαλαία surrounds the head; for καμελαύκιον Reiske's note *(De cerimoniis:* Bonn, II, p. 654—655) is still useful; for μίτρα see *art. cit.* (note 12).

[15] J. Darrouzès, *Recherches sur les offikia de l'Eglise byzantine,* Paris 1970.

[16] Balsamon, *op. cit.* (note 11): Rhalli-Potli, *Syntagma*, 4, p. 540 = PG 119, 1196^{d}; Darrouzès, *op. cit.* (note 16), p. 186.

[17] Symeon of Thessalonika, *De sacris ordinationibus* 166: PG 155, 369^{d}; Darrouzès, *op. cit.*, p. 352.

[18] John Cantacuzenus, *Historia*, III 36: Bonn, II, p. 218$^{13—20}$.

[19] Babić, *art. cit.* (note 9), p. 185—186.

[20] Belting, *op. cit.* (note 3), p. 24—26, 92—93, fig. 49; Darrouzès, *op. cit.* (note 15), p. 60.



Fig. 2. Ordination, Venice, San Lazzaro, cod. 1657 (dated 1248)

a cloth, which is knotted under his chin[21] (Fig. 3). The XII[th] century chronicler Michael Glykas explains why.[22] The emperor Theophilus had Methodius's jaw bones dislocated, because he had spoken out in favour of ikons. Subsequently, in order to hold his jaws in place, Methodius had to wear a band of linen tied around his head. This attribute remains in the iconography of Methodius; it may be exemplified by his portrait at Staro Nagoričino and at the Peribleptos (Ohrid)[23] (Fig. 4).

Saint Spyridon is also represented with a head-dress, the earliest example of which is, as far as I know, at Hosios Loukas[24] (Fig. 5). This head-dress, plaited in straw, is explicitly mentioned in the *Lives* of Spyridon. According to tradition, the emperor Constantine, lying ill at Antioch, had a vision of a multitude of bishops, among whom only one was capable of healing him. He convoked all the bishops of Christendom to Antioch. None, however, corresponded to those whom he had seen in his vision, until Spyridon arrived with his disciple Triphyllios, wearing a rustic cloak and a head-dress plaited like a basket. This attribute, again, remains in the iconography of Spyridon, whose name in Greek, it should perhaps be recalled, signifies *basket*.[25]

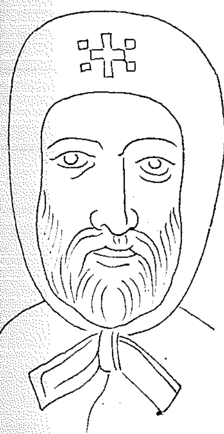


Fig. 3. Methodius, Constantinople, Saint Sophia (drawing after Fossati)

For Methodius and Spyridon their head-dress is clearly a personal attribute. For certain other bishops, however, this is less clear. For example Sylvester of Rome may sometimes, but by no means invariably, be represented with a mitre.[26] The allusion to the privilege conferred by Constantine on the bishops of Rome is evident; the attribute, however, could, in principle, figure in the portrait of any bishop of Rome. Similarly Cyril of Alexandria is represented wearing a mitre as early as the IX[th] century in one of the lost mosaics of Saint Sophia[27] (Fg. 6). Although tradition makes of this practice, at the origin, a personal attribute, it became subsequently the privilege of bishops of Alexandria, as we have seen, to wear a head-dress when celebrating the divine liturgy. In course of time certain saintly bishops, whose portraits were originally in the nature of effigies or ikons, are incorporated in the liturgical programme decorating Byzantine apses. Cyril of Alexandria retains his mitre, whin he figures in these programmes[28] (Fig. 7).

---

[21] C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of Saint Sophia at Istanbul* (Dumbarton Oaks Studies 8), Washington 1962, p. 51—56, fig. 61, 66—68.

[22] Michael Glykas, *Annales:* Bonn, p. 538 $^{16-21}$ = PG 158, 540 $^{b-c}$

[23] P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skoplje 1967, p. 59, pl. 106 (Staro Nagoričino); p. 48, pl. 29 (Peribleptos, Ohrid).

[24] E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge (Massachusetts) 1931, fig. 30.

[25] Theodore of Paphos, *Life:* ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ κειμένην κίδαριν ἐκ βαΐων φοινίκων πεπλεγμένην, ἥτις τιάρα παρά τισιν ὀνομάζεται παρὰ δε ἄλλοις περικεφαλαία ἤτοι κάσσις (P. Van Den Ven, *La légende de S. Spyridon, évêque de Trimithonte*, Louvain 1953, p. 25*, 43 $^{4-9}$). In an anonymous *Life* (Laurentianus): κάλυμμα ἐπὶ κεφαλῆς ἀπὸ βαΐων φοινίκων ὥσπερ ἐπὶ σπυρίδος τετελεσμένου (Ibidem, p. 114 $^{12-14}$). I quote these passages for the terminology used. Theodore of Paphos uses the exotic word κίδαρις explaining it by τιάρα or περικεφαλαία (see above note 14) or κασσίς (helmet). The Laurentianus text uses the common word κάλυμμα, but adds that it was in the form of a basket (σπυρίς). See also two texts which follow closely that of Theodore of Paphos: an anonymous metaphrasis (Ibidem, p. 152 $^{31-35}$) and the *Life* of Symeon Metaphrastes (December 12[th]): PG 116, 437—440. This basket-like hat is not restricted in Byzantine iconography to Spyridon, although, perhaps, his portrait provided the "archetype". See, for example, the portrait of the hermit Paul of Thebes at Saint Nicolas Orphanos (A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Athens 1964, fig. 150).

[26] For example at Saint Nicolas Orphanos (Xyngopoulos, *op. cit.*, fig. 83).

[27] Ch. Walter, *Papal political imagery in the Medieval Lateran Palace*, Cahiers archéologiques 20, 1970, p. 172, and 21, 1971, p. 124.

[28] Mango, *op. cit.* (note 21), p. 53—55, pl. 61, 74; L. Mirković, *Peut-on interpréter les fresques du Monastère de*

Fig. 4. Methodius, Ohrid, Peribleptos



These examples of bishops wearing a head-dress as an attribute of their see may be compared with pictures of the councils in which they participated, whether personally or by their representatives. Pictures of the seven ecumenical councils in Byzantine art cannot be considered strictly as historical scenes.[29] In so far as the bishops represented in them are given a distinct personality, it is because either tradition attributed to them a special rôle in the respective council, or because they were the incumbents of one or other of the five patriarchal sees. Their dress seems to be modelled upon that which was the mode for bishops at the time of the execution of the painting, but it may include attributes, such as head-dress, specific to a particular bishop or to his see.

Gordana Babić has drawn attention to the fact that the lay personages represented in both the Akathistos and the Council scenes at Cozia have the kind of head-dress in fashion at the Byzantine court in the late XIV[th] century. In the picture of the Council of Chalcedon, the bishop sitting on the right of the emperor wears a head-dress ornamented with a cross[30] (Fig. 8). On his halo is an epigraph giving his name: Leo. Consequently this is Pope Leo of Rome. In fact from the XV[th] century it becomes customary to repre-sent the Pope in pictures of councils wearing a mitre. In post-Byzantine art Cyril of Alexandria may be repre-sented with his typical head-dress, for example in the narthex of the patriarchate at Peć.[32] In the church of



Fig. 6. Cyril of Alexandria, Constantinople, Saint Sophia (drawing after Fossati)

Saints Peter and Paul at Tirnovo, there was a picture of the council of Chalcedon, which, although probably repainted at least as late as the XVII[th] century, is nevertheless worth mentioning.[33] The four orthodox patriarchs are seated on a bench with the metropolites of Thessalonika and Ephesus. To the left stands the heretical patriarch of Alexandria. All their names figure in the long inscription which accompanies the scene. The bishop of Rome wears a mitre, but the four other patriarchs, including the heretic Dioscurus, wear the hemispherical tiara which was to become the normal liturgical head-dress of Byzantine patriarchs from the time of Cyril Lukaris.

There exist two pictures which differ from those of ecumenical councils in that they are contemporary with the synods represented. The well-known miniature in *Paris. graec.* 1242 (f. 5[v]) groups around the emperor John Cantacuzenus bishops and monks who had taken part in the synods of 1351 and 1368.[34] The four bishops wear on their head the black περικεφαλαία which formed the normal head-dress of a monk, and which was, as we have seen, normal also for a bishop who had been a monk before his consecration (Fig. 10). The same kind of head-dress is worn by some of the personages in Filarete's bas-reliefs decorating one of the doors of Saint Peter's, Rome, and recounting the history of the Council of Florence. These bas-reliefs, as well as other Italian works of art, bear witness to the variety of head-dress worn by the Byzantine clergy on official occasions other than the celebration of the



Fig. 5. Spyridon, Hosios Loukas, Stiris

Marko par la Biographie de saint Basile le Nouveau?, Starinar 12, 1961, p. 77; G. Millet and Tania Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, pl. 77—78; Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, Revue de l'art 24, 1974, p. 86, fig. 12; Sirarpie Der Nersessian, *Program and Iconography of the Pictures of the Parecclesion*, in *The Kariye Djami*, 4, ed. P. Underwood, Princeton 1975, p. 318, note 80.

[29] Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, passim.

[30] Babić, *art. cit.* (note 9), p. 184, fig. 5.

[31] Walter, *op. cit.*, p. 87—89, fig. 45; Idem, *The names of the Council Fathers at Saint Sozomenus, Cyprus*, Revue des études byzantines 28, 1970, p. 196, fig. 12. Other examples in the repertory of *L'iconographie des conciles*.

[32] Walter, *op. cit.*, p. 115—117.

[33] Ibidem, p. 79—80, fig. 37.

[34] Ibidem, p. 70—73, fig. 33.



Fig. 7. Cyril of Alexandria, Monastery of Marko, Sušica

divine liturgy.[35] None, however, correspond exactly to the head-dress worn by Jakov of Serres in his portrait.

A closer resemblance seems to be furnished by two author portraits, of which one is to be found in an illuminated manuscript of the *Commentary* made by Elias of Crete on the *Homilies* of Gregory of Nazianzus (*Basileensis graec.* A.N.I. 8)[36] (Fig. 9). It contains a number of unusual scenes. Unfortunately the restorations undertaken in the XVI[th] century make it difficult both to date the miniatures and to be sure of the authenticity of the iconographical details. The author portrait is in relatively good condition. Gregory of Nazianzus and Elias of Crete wear a tunic and mantle which were no doubt the ordinary clothes of the Byzantine clergy. Gregory is bareheaded, but Elias wears a small hemispherical white head-dress, which, for shape corresponds closely to that of Jakov.

A yet closer resemblance is afforded by another author portrait. It (Fig. 11) appears at the head of a XV[th] century manuscript of the *Chronicle* of Constantine Manasses.[37] The author is seated, wearing an omophorion and holding an open book upon which are inscribed the opening words of his Chronicle.[38] His head-dress is shaped exactly like that of Jakov, having, moreover, an identical narrow rim. It seems likely that this bonnet is a kind of κάλυμμα, analogous to the skull-cap affected by the Roman clergy, which they also took off at the more solemn moments of the divine liturgy. Syropoulos, indeed, uses the word κάλυμμα for the skull-cap worn by the Pope on his head together with the mitre.[39]

II. THE ICONOGRAPHICAL TYPE OF JAKOV'S PORTRAIT

A final example will introduce us to our next preoccupation: the iconographical type which served as a model for the portrait of Jakov of Serres. In the church of the Dormition at Volotovo, two bishops of Novgorod, Moses and Alexius, stand to left and right of the enthroned Virgin and Child (Fig. 12). Lazarev dates this fresco about 1380, that is to say before the death of Alexius in 1388.[40] Both bishops wear a phelonion of an unusual kind, decorated with crosses but less abundantly than the polystaurion of Jakov. On their heads they wear a white cowl with pendants; the pendants are also decorated with crosses. The origin of the crosses on the phelonion is known, for the patriarch Philotheus, in a latter dated 1370, forbade Alexius to wear crosses on his phelonion, since this had been a personal privilege extended only to his predecessor Moses and not to all the bishops of Novgorod.[41] The patriarch makes no allusion to the head-dress. Moreover, in this particular form, it does not occur elsewhere in Byzantine iconography. However, the white cowl without crosses became the typical head-dress of Russian bishops. On a XVI[th] century ikon of the Virgin of Smolensk, for example, Alexis, together with Peter, is represented dressed as a bishop wearing a white cowl with pendants.[42]

The fresco at Volotovo is a donation picture. Indeed Moses offers a model of the church to the Virgin. Alexius is inclined towards the Virgin and Child in exactly the same position as Jakov of Serres. The position in itself is, as Mara Harisiadis pointed out, a typical one for prayer. It becomes particularly associated with prayer rather than adoration, when the type of the Virgin Paraklesis was adopted, after the Triumph of Orthodoxy, to symbolise the efficacy of the intercession of the saints.[43] It is widely used in the *Theodore Psalter,* whose illustrations give a great importance to the theme of prayer. Often Christ figures in an aureole, as in the portrait of Jakov, extending a hand towards the person praying.[44]

The prayer theme was used for portraits of lay donors, particularly when they figure in the churches or chapels which they endowed.[45] Here, indeed, as the inscriptions witness, in endowing the building they foresaw that those who used it would pray for their souls in the Day of Judgment.[46] The prayer inscribed in a circle above the head of Jakov in his Gospel Book

---

[35] Ibidem, p. 121, fig. 64; V. Laurent, *Les „Mémoires" de Sylvestre Syropoulos,* Paris 1971, fig. 3, 9, 10, 11; see also the portrait of the patriarch Joseph II in the Miracle of St Bernardino of Sienna, attributed to Fiorenzo di Lorenzo (Pinacoteca Vannucci, Perugia): Ibidem, fig. 4.

[36] Ch. Walter, *Un commentaire enluminé des Homélies de Grégoire de Nazianze,* Cahiers archéologiques 22, 1972, p. 117—118, fig. 3.

[37] Vindobon. hist. graec. 91, f. 1. H. Hunger, *Katalog der griechischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek,* I, Vienna 1961, p. 94—102.

[38] Constantine Manasses, *Chronicle:* Bonn, p. 3. The identification of the chronicler with Manasses, bishop of Naupaktos was first proposed by N. A. Bees *(Manassis, der Metropolit von Naupaktos, ist identisch mit dem Schriftsteller Konstantinos Mannassis,* Byzantinische-Neugriechische Jahrbücher 17, 1928/9, p. 119—130). The fact that Manasses is dressed here as a bishop supports the identification proposed by Bees.

[39] Laurent, *op. cit.* (note 35), p. 500:

[40] V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics,* London 1966, p. 165—166, fig. 140—142.

[41] Miklosich—Müller *(Acta et diplomata),* Act 267 (ann. 1370), I, p. 522—523.

[42] Exhibition catalogue, Galerie Nikolenko: *Icônes grecques et russes,* Paris 1975, № 46.

[43] Ch. Walter, *Further Notes on the Deësis,* Revue des études byzantines 28, 1970, p. 162—168; Idem, *The Origins of the Iconostasis,* Eastern Churches Review 3, 1971, p. 263—264.

[44] Sirarpie Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, II, Londres, Add. 19.352,* Paris 1970, p. 82, 94; fig. 7, 25, 36, 39, (etc.).

[45] Belting, *op. cit.* (note 3), fig. 20, 44, 46; A. and Judith Stylianou, *Donors and dedicatory inscriptions, supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus,* Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft 9, 1960, p. 97—128.

[46] Stylianou, *art. cit.,* p. 98, 102, 104, 105. For the most recent discussion of the relationship between the Deësis and the Last Judgment, see Nicole Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce), Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie,* Zograf 5, 1974, p. 5—22.



Fig. 8. *Leo of Rome, Cozia (photograph M. Djordjević)*



Fig. 9. *Elias of Crete, Basileensis graec. A.N.I. 8, f. Cv*

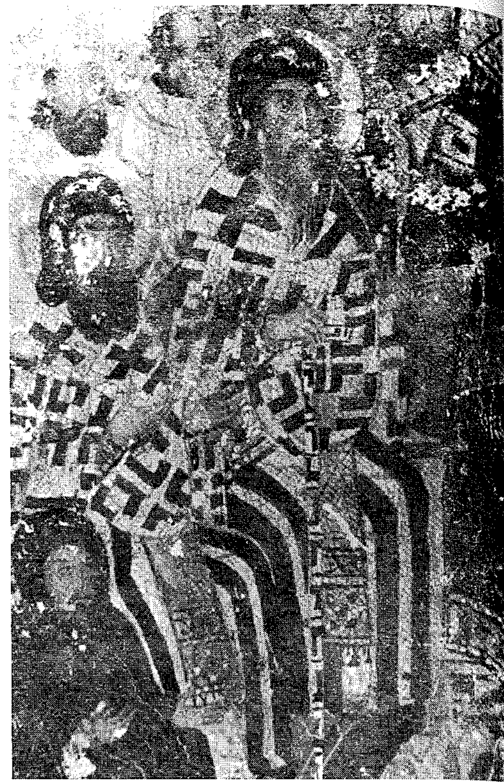


Fig. 10. *Bishops, Paris. graec. 1242, f. 5v*

that he be not judged for his sins. Mara Harisiadis has identified it as coming from the first Troparium following the Psalms of the VIIth Cathisma.[47] However a prayer theme was not the only possibility for a donor portrait. Ever since the first centuries of Christian art, there existed a presentation scene, in which a saint introduces the donor to the celestial court.[48] Another possibility, for princely donors, was a frontal portrait, in which the donors are blessed or crowned.[49] An opposite example of this is the frontispiece to the *Barberini Psalter,* in which the young prince holds a book, no doubt the Psalter, in his hands.[50] We may suppose that Jakov's Gospel Book is represented on the lectern in his portrait. This would explain why the artist chose this particular variant of the prayer theme for the miniature.

It is not perhaps mere coincidence that, in three Palaeologue pictures in which bishops figure as donors, they should be represented at prayer. We have noted the two bishops of Novgorod. In the donation fresco in the church of Saint Nicolas Bolnički, Ohrid, the donor bishop, Nicolas, turns towards the ikon of his patron saint, his hands outstretched in a prayer gesture, while the donors of the Nemanjić family are represented frontally receiving Christ's blessing.[51] If the bishops are all represented at prayer, it was, perhaps, because prayer was considered to be the typical act of a bishop. The fact is that, outside chronicles and council scenes, we have virtually no historical pictures of Byzantine bishops. There exist only effigies, ikons and other representations of canonized saints. In iconography, the ideology of the *sacerdotium* is presented very differently from that of the *imperium.* Only from the time that the liturgical office of a bishop was recognized as constituting an echelon of the Church analogous to those of the prophets, apostles and martyrs does there develop an iconography proper to the *sacerdotium.*[52] It is linked invariably to the Communion of saints. Consequently, when seeking a model for Jakov's portrait, the artist was restricted virtually to iconographical themes used for saints. Incidentally, he has given Jakov a halo.

Two close parallels to this variant of the prayer theme may now be adduced as a complement to the dossier assembled by Mara Harisiadis. The first is a miniature accompanying the chapter on Prayer in the Heavenly Ladder *(Sinaïticus* 419. f. 269)[53] (Fig. 14). Around a baldaquin, to which are attached ikons of Christ and the Virgin Paraklesis, is grouped a number of monks in attitudes of prayer. Some make a proskynesis; others raise their hands in an attitude similar to that of Jakov. Yet another stands before a lectern. The Paraklesis, being the type *par excellence* of prayer in Byzantine iconography, defines the scene; the other figures offer a kind of anthology of prayer gestures, among which we are of course particularly interested by the figure at a lectern.[54]

The other close parallel which I should like to adduce occurs in the *Theodore Psalter, Londin. Additional* 19352, f. 3v (Fig. 13), and in the *Barberini Psalter, Vatican. Barb. graec.* 372, f. 9v, illustrating *Psalm* 5, 3: In the morning, when I say my prayers, thou will hear me.

Here Saint Basil is represented before an edicule.[55] He holds a candle in his hand, a detail which recalls pictures of Isaiah at prayer accompanied by a personification of Dawn, holding a torch.[56] It defines this picture as representing Basil reading the office of dawn. The detail, however, which particularly interests us here is again, of course, the lectern with a book.

---

[47] Harisiadis, *art. cit.* (note 2), p. 129; *Psaltir,* Moscow 1898, Kiev 1902 (etc.).

[48] Ch. Walter, *art. cit.* (note 28), p. 81.

[49] Ch. Walter, *The iconographical sources for the coronation of Milutin and Simonida at Gračanica,* L'art byzantin au commencement du XIVe siècle (sous presse).

[50] Vatican. Barb. graec. 372, f. 5; Walter, *art. cit.* (note 49).

[51] V. Djurić, *Tri dogadjaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu,* Zbornik za likovne umetnosti 4, 1968, p. 76—87.

[52] Walter, *art. cit.* (note 48), p. 83—84.

[53] J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus,* Princeton 1954, p. 87, 101, fig. 213.

[54] Walter, *art. cit.* (note 43), p. 163.

[55] Der Nersessian, *op. cit.* (note 44), p. 18; cf. *Vatican,* barb. graec. 372, f. 9v.

[56] For example, Paris. graec. 139, f. 435v (H. Omont, *Fac-similes des miniatures les plus anciens de la Bibliothèque Nationale,* Paris 1902, pl. XIII; H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter,* London 1938, p. 42—43, fig. 13); Vatican. graec. 755, f. 1 (V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina,* Turin 1967, p. 141, 174 note 39; fig. 131).

III. THE PLACE OF JAKOV'S PORTRAIT IN PALAEOLOGUE ART

These observations on the iconography of Jakov's portrait are in conformity with Mara Harisiadis's view that the illumination of the Gospel Book resembles Byzantine models more closely than that of manuscripts previously executed for Serbian patrons.[57] Since it was executed in a Byzantine city, this is not altogether surprising. Technically speaking, the work of Callixtus the *Rasoder* is in the best Constantinopolitan tradition. He layers his colours, and his ornamentation is sufficienty close to that of an *atelier* known to be operating in Constantinople around the year 1300 for it not to be temerarious to suggest that Callixtus, or his own master, was trained in that *atelier*.[58] Here, however, I am particularly concerned with the iconographical relationship of Jakov's portrait to Byzantine models. How, one may ask, were iconographical types transmitted in the Palaeologue period?

Thanks particularly to the penetrating studies of Kurt Weitzmann, we have an intimate familiarity with the way in which Byzantine manuscript illuminators of the Macedonian and Comnene periods set about borrowing, adapting or creating a miniature in order to illustrate a text. There can be no doubt that a close, even rigid discipline prevailed, and that regularly artists of the Byzantine heyday used previously executed miniatures as models. However, with the Latin conquest of Constantinople, this discipline breaks down. There is no longer the patronage of the imperial court to maintain high standards of illumination.[59] That certain *ateliers* did, in fact, remain faithful to the Macedonian tradition, can be exemplified from the occasional works known of high quality known to date from the XIV[th] century.[60] However, by the XV[th] century, it is unlikely, judging from the difficulties experienced by Jovan Stojković in finding a copyist for Greek texts, that any *atelier* for illuminating manuscripts existed in Constantinople.[61]

Away from Constantinople the manner in which artists were influenced by Byzantine practice certainly differed. For example the two great manuscripts copied at Tirnovo, the *Chronicle* of Manasses and *Tsar Alexander's Gospel Book*, seem to have an iconography directly imitated from the Byzantine model, albeit in the Bulgarian style.[62] On the other hand, the copyist of the Byzantine part of the Madrid *Skylitzes*, working in Sicily or Southern Italy, imitates the style as well as the iconography of the Comnene original, although he applies his colours directly to the parchment without layering.[63] The *Serbian* and *Tomić Psalters*, besides differing in style, contain iconographical variants unknown in Byzantine tradition. In some cases these may be explained by reference to a Slav text; in others, possibly, the artist is following a lost Byzantine model.[64]

---

[57] Harisiadis, *art. cit.* (note 2), p. 122—123.
[58] H. Buchthal, *Illuminations from an early Palaeologan Scriptorium*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 21, p. 47—55.
[59] Belting, *op. cit.* (note 3), p. 51—57.

[60] For example, Paris. graec. 1242 (see note 34) and the copies of the Paris Psalter miniatures (H. Belting, *Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 21, p. 17—38).
[61] Walter, *art. cit.* (note 36), p. 115.
[62] I. Dujčev, *Minijature Manasijevog letopisa*, Sofia/Belgrade 1965, p. 23—24; Idem, *Le miniature bulgare medioevali*, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 15, 1968, p. 124—125; B. Filow, *Les miniatures de l'Evangile du roi Jean-Alexandre à Londres*, Sofia 1934, p. 29—33.
[63] A. Grabar, *Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzès à la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Cahiers archéologiques 21, 1971, p. 196.
[64] R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Vienna 1971 (see my review, Revue des études byzantines 31, 1973, p. 374—375); Idem, *Ausserkanonische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testaments*, Römische Quartalschrift 69, 1974, p. 159—181.

Fig. 11. Constantine Manasses of Naupaktos, Vindobon. Hist. graec. 91, f. 1



Fig. 12. Moses of Novgorod, Volotovo, Dormition, Detail of head-dress



Fig. 13. Basil at prayer, Barberini Psalter, f. 9v



In one large group of manuscripts, it seems that the artists worked quite independently of Byzantine traditions of borrowing and adaptation. I called attention to this divergence when analysing the miniatures of the liturgical edition of the Homilies of Gregory of Nazianzus. Oxford *Bodleianus Roe* 6, had been illustrated, without any necessary reference to other manuscripts of this edition.[65] Since I published this article, Anthony Cutler and Annemarie Weyl Carr have studied the iconography of other manuscripts of the „Family 2400", to which the Oxford Gregory is related.[66] They have shown that the artists of this school worked without reference to previous versions, using a somewhat restricted number of simple schemas in order to interpret the text.

In yet another case, the *Hamilton Psalter*, the artist was following a long-established tradition of Psalter illustration, so far as the subject of the miniatures was concerned.[67] He also used iconographical types which were equally long established in Byzantine tradition. However they were not always those used by previous illustrators of Psalters. One example of divergence, which is particularly curious, may be cited here. In the tradition of Psalter illustration to which witness the *Theodore* and *Barberini Psalters, Psalm* 48, 2 is illustrated by a picture of John Chrysostom preaching to the nations.[68] The reference is to the text:

> Hear these words, all ye nations; hearken, all ye that dwell upon the earth.

The aptness of the choice of a great preacher is underlined by naming his audience in an epigraph: ἔθνη and by giving its members, exotic clothing. When the same text is illustrated in the *Hamilton Psalter*, a miniature is used of Saint Paul inspiring John Chrysostom, who is seated writing at his desk. This is, indeed, a well-established iconographical type, but its relevance to the text is not obvious.[69] Indeed the traditional picture of John Chrysostom preaching is necessary, in order to explain its presence. We must suppose that the artist had only a written indication that this Psalm was to be illustrated by a picture of John Chrysostom. Since he had not the exact model before him, he used another picture from his repertory.

We have distinguished here four methods of choosing an illustration for a text in the Palaeologue period. Some *ateliers* worked independently of Byzantine tradition; others directly imitated Byzantine models. We have evidence that Byzantine iconographical types were available, but separated from their original context. There is also evidence that, in Slav countries, Byzantine models were adapted in the light of texts written in their own language.

Jakov's portrait belongs to none of these categories. Since it is so closely related to the Byzantine iconography of prayer, it may be classified as a miniature which has "migrated" from a Byzantine Psalter or other liturgical book. Callixtus has adapted his model only by dressing Jakov in the vestments proper to his episcopal state and placing on his head the κάλυμμα which he affected when he was not celebrating the divine liturgy. One of the last migrating swallows, perhaps, of Byzantine manuscript illumination, it was, nevertheless, to perpetuate itself in Serbia. It was to serve later as a model for the portrait of a Serbian patriarch.[70]



Fig. 14. Monks at prayer, Sinaïticus 419, f. 269

[65] Ch. Walter, *Liturgy and the Illustration of the Homilies of Gregory of Nazianzus,* Revue des études byzantines 29, 1971, p. 209.

[66] A. Cutler and Annemarie Weyl Carr, *An anomaly in Athens: The Psalter Benaki Vitr. 34.3,* Revue des études byzantines 34, 1976, p. 281—323.

[67] Der Nersessian, *op. cit.* (note 44), p. 63—70; Belting, *op. cit.* (note 3), p. 5—6.

[68] Der Nersessian, *op. cit.* (note 44), p, 32, fig. 97 (f, 60); see also Vatican. Barb. graec. 372 (f. 82v).

[69] A. Xyngopoulos, *Restitution et interprétation d'une fresque de Chilandar,* Hilandarski Zbornik 2, 1971, p. 93.

[70] S. Radojčić, *Ritratto del patriarca serbo Pajsij nel Museo nazionale di Ravenna,* Felix Ravenna 19, 1956, p. 33.

*** This article was already at the printers when Dr Hugo Buchthal gave me his opinion, in a private letter, that, while this Gospel Book is to be situated in the tradition of Constantinopolitan book illumination, it resembles more closely the work of earlier *ateliers* than the one to which I have referred in my text.

La personnification d'avril dans un manuscrit grec d'Ohrid

Andreas Xyngopoulos

Le manuscrit grec No 37 du Musée National d'Ohrid, écrit sur papier en 1348 et provenant de l'église de St-Clément (Peribleptos) de la même ville, contient le mois d'avril. Sur sa feuille de garde II[v] se trouve la miniature qui fait l'objet de la présente petite étude.[1]

Cette intéressante peinture (fig. 1) est exécutée à la plume et rehaussée de plusieurs couleurs.

Sous un arc en anse de panier, soutenu par deux minces colonnes, on voit un jeune homme représenté de face jusque un peu au-dessous de la taille. Il porte le costume byzantin habituel: une tunique à manches avec collerette ornée d'un motif géometrique. Sur sa tête, à l'abondante chevelure, le jeune homme porte un sorte de chapeau très plat sur lequel est posé un pot minuscule avec une plante. Son bras gauche est plié devant la poitrine avec la paume en dehors. Dans sa droite il tient un rameau fleuri.

D'un côté et de l'autre de sa tête on lit: +M(HN) — ΑΠΡΙΛΛ(ΙΟΣ) (MOIS D'AVRIL) et au-dessous de la miniature: ΕΧΩΝ ΗΜΕ(ΡΑΣ) Λ (AYANT TRENTE JOURS).

A première vue cette miniature ne présente rien d'anormal. Mais un examen plus attentif et une comparaison avec les représentations byzantines connues du mois d'avril mettent à jour un problème iconographique: le désaccord très clair qui existe entre l'image du jeune homme de la miniature ici étudiée et l'inscription qui l'accompagne. Le jeune homme personnifie-t-il effectivement le mois d'avril?

Avril est généralement personnifié par un jeune berger qui dans l'art paléochretien porte dans ses mains une brebis ou un chevreau,[2] tandis que dans l'art byzantin il porte cet animal sur le dos.[3] C'est aussi en berger qu'il est dépeint dans les romans byzantins.[4]

Il est donc très clair que la figure juvénile de la miniature d'Ohrid n'a rien à faire avec le berger criophore qui personnifie avril.

[1] La description détaillée du manuscrit et la reproduction de la miniature sont données par V. Mošin dans: Musée National d'Ohrid. Recueil de travaux. Edition spéciale publiée à l'occasion du X[e] anniversaire de la fondation du Musée et dédiée au XII[e] Congrès International des Etudes Byzantines, Ohrid 1961, p. 206, № 37. Reproduction de la miniature p. 207.

[2] Comme p. ex. sur le pavement en mosaïque trouvé à Thébes (Béotie): P. Lazaridis dans 'Αρχαιολογκιὸν Δελτίον 20 (1965) Χρονικά B. 2, 253 sq. et pl. 312 β. Cf. aussi le pavement de Beisan (Transjordanie) dans la Revue Archéologique, 45 (1955) p. 163, fig. 11. Voir encore le relief sur un chapiteau de pilier au Musée de Constantinople: A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV[e]—X[e] siècle)*, Paris 1963, pl. XXXII. 1 et p. 132. Sur les reliefs de ces piliers nous reviendrons dans une prochaine étude.

[3] Voy. le tableau donné par H. Stern, *Le Calendrier de 354*, Paris 1953, p. 367, colonne IV. *Cf.* aussi les représentations publiées par le même auteur dans la Revue Archéologique 45 (1955) p. 141 sq. et le relief du Musée Byzantin d'Athènes dans l' 'Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίς 1915, p. 42, fig. 6.

[4] Comme p. ex. dans le roman de Lybistros et de Rodamne: „Je suis berger et je fais paître des moutons": Bruno Keil dans Wiener Studien, 11, 1888, 130.



Fig. 1. Mois d'Avril, Ohrid, Musée National, cod. 37

Une recherche attentive m'a pérmis d'aboutir à l'opinion que le jeune homme de la miniature qui nous occupe personnifie non pas le mois d'avril mais sûrement le mois de mai.

On sait en effet que depuis l'époque romaine et la période paléochrétienne mai est personnifié par un jeune homme portant une corbeille pleine de fleurs, tandis que d'autres fleurs ornent sa tête.[5] A l'époque byzantine mai est représenté par la même figure juvénile qui tient dans ses mains des rameaux fleuris[6] ou il

[5] Calendrier de 354: Stern, *op. cit.*, pl. IX. 2. Pavement en mosaïque de l'Afrique du Nord(?) Ibid. pl. XLIII. 1. Mosaïque dans l'Antiquarium de Rome: K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illustration*, Chicago and London 1971, p. 107, fig. 81. Pavement en mosaïque de Tégée (Peloponnèse): A. Orlandos dans 'Αρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν μνημείων τῆς 'Ελλάδος, 12 (1973) pl. en couleurs 7 et p. 30 sq. Dans le Ms 954/1199 du monastère de Vatopédi au Mont Athos provenant de Trébizonde et datant de 1346 mai tient de deux mains non pas une corbeille, mais un long tissu plein de fleurs: J. Strzygowski dans le Repertorium für Kunstwissenschaft, 13 (1890) fig. p. 255.

[6] P. ex. Evangile Z. 540 de la Bibliothèque Marcienne de Venise: A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen-âge*, Paris 1968, III, pl. 52a. Evangile géorgien A. 1392 du Musée Géorgien de Tiflis: V. Lazarev, *Histoire de*

porte une fleur au nez, comme dans les miniatures des Octateuques.[7] Il est intéressant de signaler que les figures byzantines de ce mois représenté debout ont conservé la longue tunique de l'art romain et paléochrétienne que nous voyons déjà dans le Calendrier de 354.[8]

Ces représentations du mois de mai ont leur pendant dans les descriptions de celui-ci que nous trouvons dans les romans byzantins. Exemple la belle image que nous donne Eustathios Macrémbolites dans son roman „Τὰ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν". Mai y est dépeint comme un charmant jeune homme riche portant une tunique dorée et ayant les mains pleines de fleurs. D'autres fleurs couronnaient sa tête.[9]

Or il n'y a pas de doute, je crois, que la miniature d'Ohrid que nous étudions ici présente une similitude incontestable avec les représentations byzantines de mai, telles que nous les voyons surtout dans le manuscrit de la Marcienne de Venise et dans celui du Musée Géorgien de Tiflis[10] et encore dans la description contenue dans le roman de Macrémbolite.

Il nous reste maintenant à nous occuper de deux problèmes que présente la miniature d'Ohrid: le pot avec la plante sur la tête du jeune homme et l'inscription désignant le mois d'avril, tandis qu'il s'agit, comme nous l'avons vu, du mois de mai.

Dans la miniature de la Marcienne (fig. 2) mai porte un chapeau très plat qui ressemble beaucoup à celui de l'image d'Ohrid. Ce chapeau ne présente rien d'extraordinaire, car nous le retrouvons, mais beaucoup plus haut et bombé, dans la miniature de l'Evangile géorgien de Tiflis.

Mais le pot avec la plante? Ce détail singulier et on pourrait dire, non byzantin est, sauf erreur, unique. S'agit-il d'un malentendu? Est-il une interprétation maladroite des textes des romans qui, nous l'avons vu, parlent de fleurs sur la tête de mai? Je ne pourrais pas me prononcer.

Non moins difficile à résoudre est sans doute le second problème. Comment pourrions-nous expliquer l'inscription qui accompagne la miniature et qui désigne la figure comme une personnification d'avril tandis qu'il s'agit de mai? L'inscription était-elle mise a posteriori sur la miniature se trouvait dans un autre manuscrit contenant le Ménée de mai? Le peintre de la miniature ignorait-il la personnification authentique d'avril? On ne peut pas le savoir.

On peut toutefois noter que si la feuille avec la miniature provient d'un autre manuscrit, ce que laisse à supposer sa place dans la feuille de garde du manuscrit d'Ohrid, et que l'inscription a été ajoutée a posteriori, on ne sait pas si pourrait être aussi celle de la miniature la date de 1348 que porte le codex.

Si enfin il s'agit d'un malentendu du peintre, comme nous l'avons déjà supposé, malentendu concernant le petit pot avec la plante sur la tête de la figure, et aussi l'ignorance de la vraie personification du mois de mai, nous pourrions aboutir à une autre hypothèse aussi probable. La miniature pourrait être on ne sait combien postérieure à l'année 1348 que porte le manuscrit dans lequel élle se trouve maintenant. La place de la miniature sur une des feuilles de garde du manuscrit pourrait — elle témoigner eu faveur d'une telle hypothèse.

Un examen attentif du manuscrit d'Ohrid pourrait peut-être aider à la solution de ces problèmes.

la peinture byzantine (en russe), Moscou 1947-48, II, pl. 207. La figure est omise dans l'édition italienne du livre. Cf. aussi le tableau III donné par Stern, *op. cit.*, p. 367, colonne V.

[7] Cf. Stern, *op. c.*, pl. XLIII. 4.

[8] Ibid. pl. IX, 2.

[9] R. Hercher, *Erotici scriptores graeci*, Lipsiae 1859, II, 191.

[10] Voy. note 6.



Fig. 2. Mois de mai, Venise, Bibliot. Marcienne, cod. Z. 540

Минијатура Благовести у Хваловом зборнику

Иванка Николајевић

Два богато илустрована кодекса, писана и украшена у првој деценији XV века за великог војводу босанског и херцега сплитског Хрвоја Вукчића Хрватинића — ћирилски Хвалов зборник и глагољски мисал — у илустративном делу показују извесне сродности због чега се сматра да представљају јединствену целину.[1] Минијатуре тих рукописа су везане за католичку уметност Западне Европе, а о подручјима која су могла утицати на образовање илуминатора постоје два гледишта. По једноме, минијатуристи Хрвојевих кодекса, од којих је један можда био и Сплићанин, школовали су се на узорима северноиталијанске уметности,[2] док по другоме, минијатуре одражавају врло сложену слику уметности анжујске Италије чији поседи нису били само на југу полуострва већ и у Тоскани.[3] Минијатура у глагољском мисалу, која приказује Успење Богородице и тренутак када она предаје свој појас апостолу Томи, верује се да је дело неког путујућег фирентинског сликара који је учествовао у украшавању тог рукописа, јер, по легенди, појас Богородичин се чува у Прату код Фиренце, где је настао низ слика сасвим сродних минијатури о којој је реч. Тако јасно изражен утицај фирентинске уметности до сада није уочен у сликаном украсу Хваловог зборника а чини нам се да је и у том кодексу присутан што ћемо покушати да овде илуструјемо.



Сл. 1. Минијатура Благовести из Хваловог зборника

Једна страница у Хваловом зборнику, лист 13 verso, приказује, често репродуковану, сцену Благовести (сл. 1). У првом плану насликане су две, у полупрофилу једну према другој окренуте, клечеће фигуре: Богородица сигнирана као Марија и анђео такође означен чином и именом: арханђел Гаврило. Марија, руку скрштених на грудима, прима свитак са вешћу коју јој доноси арханђел. Сцена се одиграва испред архитектонске позадине тако насликане да свака фигура има посебан оквир. Простор у који су оне постављене дели, наиме, стуб са базом и капителом, на два поља. Са горње стране позорницу догађаја ограничавају лукови двеју архиволти, који падају на капител стуба, а са леве и десне стране тај простор омеђују куле на које се такође ослањају лукови архиволти.

Архитектонску позадину, односно разуђени архитектонски оквир, испред кога су приказани Богородица и арханђел минијатуриста је, како је приметио Светозар Радојчић, обогатио појединостима узетим из савремене, босанске, архитектуре;[4] покушаћемо, такође, да те појединости тачно одредимо.

Сцена Благовести у Хваловом зборнику показује неке иконографске особености. Арханђео не носи ниједан од симболичних атрибута божјег гласника које су западњачки сликари у приказивању Благовести, најчешће, стављали у његову руку: гласнички штап, скиптар или крин.[5] Уместо тога, арханђео у левој руци држи свитак са текстом поруке. У ствари, текст се подразумева на насликаном свитку на коме се понекад исписују и речи поздрава: здраво Маријо!

На минијатури Благовести у Хваловом зборнику пада у очи да трећи учесник догађаја није приказан — нема представе Св. духа, односно голуба који га симболише (Лука 1, 26—28). Уместо њега, изнад

---

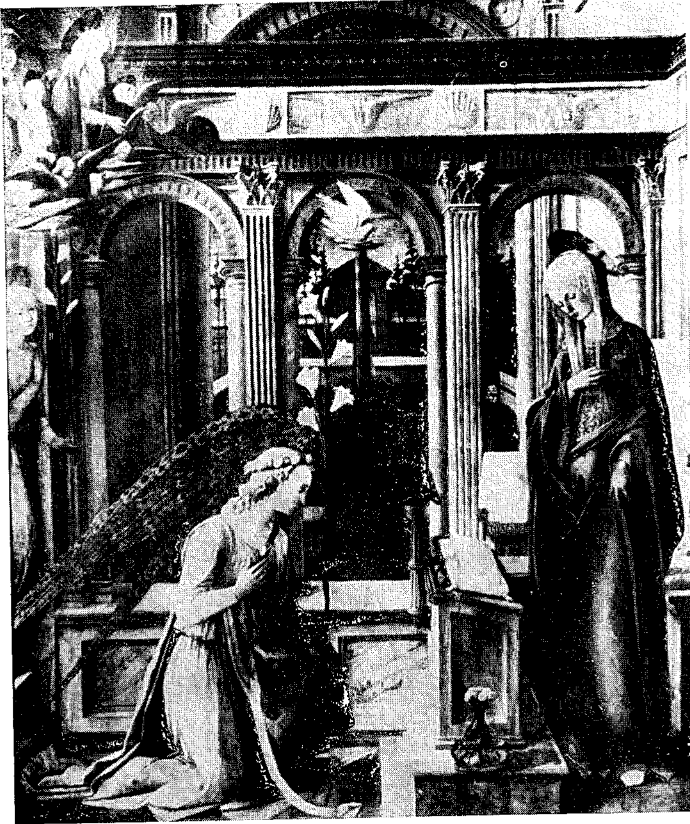
[1] Enciklopedija likovnih umjetnosti, Zagreb 1962, s. v. *Hvalov zbornik*.

[2] В. Ј. Ђурић, *Минијатуре Хваловог рукописа*, Историјски гласник 1—2 (Београд 1957) 47.

[3] M. Pantelić, *Povijesna podloga iluminacije Hrvojeva misala*, Slovo 20 (Zagreb) 39—96; *Missale Hervoiae Ducis Spalatensis croatico-glagoliticum*, ed. B. Grabar, A. Nazor, M. Pantelić, sub red. Vj. Štefanić. Zagreb—Ljubljana—Graz 1973, 176—177, 537.

[4] S. Radojčić, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, 44.

[5] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* II. *Iconographie de la Bible,* II *Nouveau Testament*. Paris 1957, 179 sqq.



Сл. 2. Фра Филипо Липи, Благовести, Стара пинакотека, Минхен

свитка који арханђео као да провлачи кроз пукотину стабла или простор између двојног стуба, насликан је капител који сачињавају две, теменом једна према другој окренуте птичје главе, а изнад њих је лисни украс.

Илуминатор је очигледно сматрао да птице са капитела могу да замене симболичну представу Св. духа. Ово тумачење допуштају косе линије — зраци — који дијагонално повезују груди и појас Маријин са базом стуба па тако наговештавају тренутак инкарнације. Светлост, односно зраци у којима се појављује Св. дух, најчешће се приказују упућени на ухо Марије или на њене груди,[6] али у минијатури у Хваловом зборнику ти зраци извиру из базе стуба — симболичног древета живота са богатом стилизованом крошњом и птицама као капителом — и усредсређују се на Марију.

Архитектонски оквир на минијатури Благовести у Хваловом зборнику, који као да одражава стварни, виђени простор, упућује нас на грађевине касне романике и готике. Читав низ споменика архитектуре тога стила постојао је и у Босни, али је мало остало сачувано. У другачијем руху видимо данас Бијелу џамију у Сребреници или Фетхија-џамију у Бихаћу; некада су биле цркве подигнуте у стилу готике. Од световне архитектуре готичкога стила сачуван је Хрвојев портал на улазу у тврђаву Јајца, док су остаци готике из Бобовца, на пример, познати само у фрагментима.[7] Од ентеријера тога стила у Босни се ништа није сачувало. Да бисмо потпуније могли дочарати амбијент приказан у Благовестима, морамо потражити аналогије у кругу грађевина чији су мајстори веома често радили за босанску властелу — у Далмацији, односно у Дубровнику;[8] оне би морале имати колонаду са архиволтама и капителе украшене птицама или њиховим протомама, који карактеришу слику Благовести.

[6] Ibid., 184.

[7] P. Anđelić, *Bobovac i Kraljeva Sutjeska. Stolna mjesta bosanskih vladara u XIV i XV stoljeću.* Sarajevo 1973; id., *Doba srednjovjekovne Bosanske države* у *Kulturna istorija Bosne i Hercegovine,* Sarajevo 1966, 411 sqq.

[8] C. Fisković, *Dalmatinski majstori u srednjovjekovnoj Bosni i Hercegovini.* Radovi III (Zenica 1973) 147—199.

Ове елементе има клаустар фрањевачког ма... стира у Дубровнику. На томе лепом, у средиш... манастирске целине смештеном простору највећи де... клесаног украса урадио је до средине XIV ве... Михоје Брајков, али је клаустар коначно доврш... тек у осмој деценији тога столећа.[9] Био је, дак... потпуно завршен знатно пре илуминирања Хвалов... зборника.

Портике тога клаустра, као што је познато, о... малог средишњег врта, одвајају колонаде сачињен... од низа парова хексафора које се завршавају веома разноврсно украшеним капителима романичко-готич... ког стила. Капители носе лукове аркада портика.

Између капитела украшених разним мотивима издваја се неколико примерака које, као и капител из Благовести Хваловог зборника, украшавају птице.[10] Тако, изглед клаустра фрањевачког самостана у Дубровнику показује да је амбијент насликан почет... ком XV века у сцени Благовести могао бити доиста преузет из савремене архитектуре балканског под... небља.

Колонаде са стубом и капителом на којима су представе птица или њихове протоме нису, међутим, биле без паралела на ужем, босанском подручју Балкана. Читав низ таквих скулптура из неколико, археолошким путем откривених цркава — из Дабравине, Зенице, Дувна[11] — имале су као украс птице

[9] C. Fisković, *Prvi poznati dubrovački graditelji,* Dubrovnik 1955, 107 sqq.

[10] Ibid., sl. 72, 73, 75.

[11] I. Nikolajević, *La sculpture ornementale au XII^e siècle en Bosnie et en Herzégovine,* ЗРВИ 8_2 (1964) 295—309. — Двозони капилети из Дабравине и са других средњебалканских локалитета настали су по узору на касноантичке двозоне капителе. Међутим, као знатно млађе

Сл. 3. Духови, минијатура из глагољског мисала Хрвоја Вукчића Хрватинића



раширених крила, главе грифона или других животиња. Обиље таквих споменика из рушевина цркава не искључује могућност да су и неке стамбене грађевине имале сличну скулптуру, па тако Радојчићева хипотеза изгледа уверљива. Реализам у сликању сцене Благовести, који се огледа у хаљини Марије, типичној за женску ношњу из XV века, такође је дошао до изражаја и у сликању архитектонског простора. Међутим, околност што је тај простор имао стуб са капителом који је био украшен птичјим протомама само је упростио задатак илуминатора. Он је из сцене изоставио симболичну представу Св. духа, а његову улогу у чину инкарнације пренео је на стуб и капител са птицама које је, као што смо описали, преко базе повезао косим зрацима са грудима Марије.

Да је описана улога, коју анализирање минијатуре открива, доиста била намењена птицама са капитела лепо илуструје фра Филипо Липи сликом Благовести, сада у минхенској Старој пинакотеци (сл. 2).[12] Сцена се, као и у Хваловом зборнику — што је, уосталом, био чест случај у фирентинском сликарству — одиграва испред лукова портика. Само, уместо два интерколумнија приказана на минијатури, слика фра Филипа има три отвора. Кроз средњи међупростор види се врт у чијем средишту је стуб. У левом горњем углу слике приказан је Бог отац окружен анђелима,[13] а од њега полази зрак светлости према десној страни композиције на којој је насликана Марија. Голуб, Св. дух, лети кроз зрак и фра Филипо га је насликао у тренутку када се налазио изнад стуба у врту. Као што капител са птицама из Благовести Хваловог зборника представља осовину те композиције, тако исто у слици фра Филипа голуб изнад стуба представља идејно средиште слике. Сасвим сличну мисао илуструје минијатура Духова у глагољском мисалу што још више подвлачи, раније уочену, сродност неких минијатура Хрвојевих кодекса (сл. 3).

Но, иако је илуминатор Благовести у Хваловом зборнику у своју минијатуру унео извесне појединости које се могу повезати са босанском средином, он се ипак држао, неког сада непознатог узора, где се симболички лик Св. духа повезује са стубом, а који је морао постојати у фирентинском сликарству још пре почетка XV века.[14] Такву композицију је Хрвојев минијатуриста — с обзиром на величину књиге — сажео, док је нешто млађи сликар, фра Филипо, истоветну концепцију раскошно разрадио.

и провинцијске творевине они показују разноврсна одступања од таквих скулптура из V или VI века. За касноантичке примерке је карактеристично да доњу зону капитела украшава биљни или геометријски орнаменат док је горња зона остављена за зооморфне фигуре. На једном капителу из Дабравине (op. cit. fig. 2) уобичајена шема је потпуно поремећена што, између осталог, води закључку да тај споменик очигледно не спада у круг касноантичке уметности: он у доњој зони има протоме овнова између којих су главе људи, а у горњој биљни украс — спирале и полупалмете. Распоред украса приближава тај капител из Дабравине капителу Благовести Хваловог зборника који, такође, у доњој зони има протоме птица, док су лозице и лишће у горњој зони.

[12] *Alte Pinakothek*, München 1958, 201. Слика је настала између 1442—1447 cf. Enciclopedia Universale dell' arte VIII, Venezia—Roma 1958, s. v. *Lippi.* Enciklopedija likovnih umjetn. s. v. *Lippi* — табла у боји.

[13] На минијатури Благовести у Хваловом зборнику насликан је, изнад капитела, на стубу, маскерон, попут оног на минијатури у четверојеванђељу Српске академије наука бр. 69, л. 1. v. Није ли он, у сажетој сцени приказаној на минијатури, имао улогу Бога оца? И у овом погледу аналогије се могу наћи у фирентинском сликарству. На једној слици Благовести у Дијецезанском музеју у Кортони тачно изнад капитела стуба, између Богородице и Арханђела, савременик илуминатора Хрвојевог зборника, Фра Анђелико (око 1387—1455) насликао је медаљон са попрсјем Бога.

[14] У врло занимљивом есеју, *The Stones of Florence*, M. McCarthy (Pinguin Books, 1972, 95), износи и своје гледиште о фирентинском сликарству: „Слика, обојена сличност, већ по својој природи као да поседује неке чини. Насупрот статуи, израслој из стуба или масивног стабла дрвета, слика је била само маштарија, варљива слика стварнога. Фирентинско сликарство је било, још од својих раних дана, свесно потребе за стабилношћу; отуда — као ослонац слике — стуб у средини многобројних фирентинских „Благовести" између арханђела Гаврила и Богородице".

La miniature de l'Annonciation dans le recueil de Hval

Ivanka Nikolajević

Le Saint-Esprit ne figure pas sur la miniature du recueil de Hval. Cependant, certaines analogies — l'Annonciation de fra Filippo Lippi à Munich ou la miniature de la Pentecôte du missel glagolitique, écrit et décoré, comme le recueil de Hval, pour le grand voïvode de Bosnie et le duc de Split Hrvoje Vukčić Hrvatinić, montrent que la colombe, qui symbolise le Saint-Esprit, est remplacée par un chapiteau avec des têtes d'oiseaux, peint sur la colonne entre la Vierge et l'archange Saint Gabriel. De la base de la colonne partent des rayons qui se concentrent sur la Vierge, ce qui corrobore l'interprétation proposée.

Војвода Божидар Вуковић — Dionosio della Vechia, гасталд Братства св. Ђорђа грчког у Венецији

Аника Сковран

Личност Божидара Вуковића, једног од првих наших штампара, остала је и до данас недовољно позната*. Све што се о њему доскора знало, садржано је у неколико предговора и поговора из црквених књига које су он и син му Винченцо штампали у Венецији у првим деценијама XVI века. Божидар Вуковић, Подгоричанин, после пада Црне Горе под турску власт, попут господара Зете Ђурђа Црнојевића, прелази у Венецију. Ту оснива једну од најпознатијих и најдуговечнијих српских штампарија, из које је до његове смрти, 1539, изашло десетак књига, намењених православној цркви и њеним верницима у поробљеној земљи осиромашеној у „светим књигама".

Скоро четрдесет и две године штампарију су водили Божидар и син Винченцо. Она је веома разгранала свој посао, те су њене књиге допирале далеко у унутрашњост Балкана и утицале чак на графичку опрему румунских, руских и грчких књига.[1] Особености графике ових књига, на којима се овом приликом нећемо задржавати, као и њен утицај на друге књиге, и на касније српско сликарство и златарство, били су предмет посебних студија.[2]

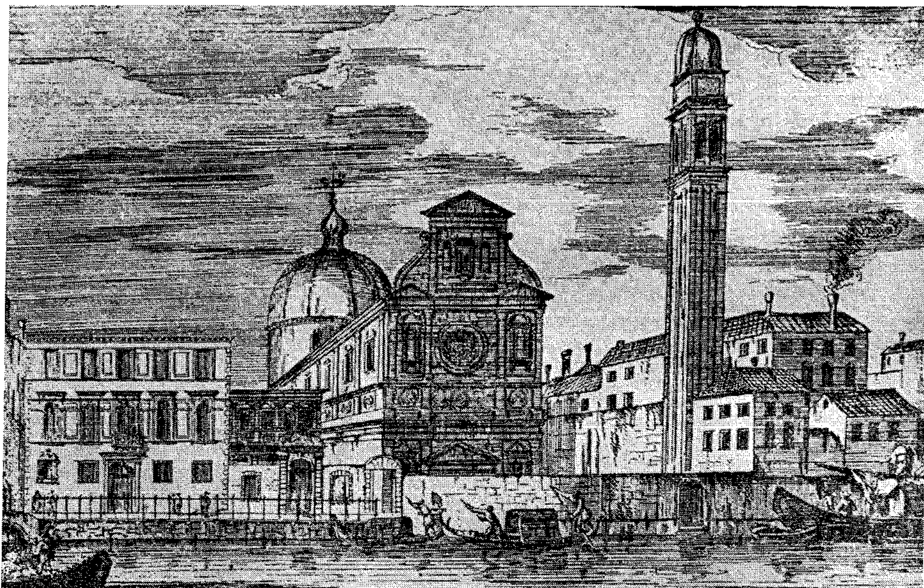


Сл. 1. Грб Божидара Вуковића на икони Нерукотвореног образа из 1520 (Народни музеј у Београду)

У предговорима и поговорима својих књига Божидар Вуковић се јадао што је морао да напусти своју рођену земљу пред Турцима и што живи у туђини. Он, ту, истиче своју оданост православној цркви, помиње жртве и труд да салије слова, како би штампао књиге онако како је видео да раде и други народи. У целом том послу, каже, помагали су му неки српски калуђери.

Мислећи стално на завичај, зажелео је да пре смрти пренесе штампарију у своје „очество", да би се после његове смрти неко потрудио „заради божествених црквах", тј. да тамо неко настави његово дело.

У Државном архиву у Венецији, 1956. године, проф. Јорјо Тадић нашао је два тестамента Божидара Вуковића, из 1533. и 1539, од којих је онај из 1533. године писан Божидаревом руком.[3] Ови нови документи открили су многе веома значајне податке о Божидаревој личности, његовој породици, његовим људским особинама и интересовањима, и великом успеху у трговачком послу. Кроз начин на који распоређује своја добра, да се сагледати његова свестрана делатност и везаност, како за млетачку средину, где је стекао поред иметка и велики углед, тако и за родни крај који никада није заборављао и где је,



Сл. 2. Ведута цркве св. Ђорђа грчког и Школе св. Николе, седишта Братства православних Грка у Венецији

* Истраживања у архивама Венеције омогућена су средствима Заједнице науке Србије. Веома сам захвална проф. М. Манусакасу, директору Грчког института за византијске и поствизантијске студије у Венецији, на помоћи коју ми је пружио приликом рада на испитивању докумената из Старог архива Братства.

[1] Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV—XVIII века* (Die Graphik der serbischen Drucke von XV bis XVIII Jahrhundert), Београд 1958, стр. 117—151, 178—180.

[2] Исти, н. д., 123—142; М. Љубинковић, *Бојени дрворез у књигама штампарије Божидара Вуковића*, Зборник Музеја примењене уметности, 11, Београд 1967, стр. 25—29; Д. Медаковић, *Један прилог изучавању српско-руских штампарских веза*, Зборник Музеја примењених уметности, 11, Београд, 1967, стр. 47—49; Сретен Петковић, *Утицај илустрација из српских штампаних књига на зидно сликарство XVI и XVII века*, Старинар, н. с. XVII, Београд 1966, 94—95; Исти, *Утицај илустрација из српских штампаних књига на зидно сликарство XVI и XVII столећа*, Зборник Музеја примењених уметности 11, Београд 1967, стр. 58; Б. Радојковић, *Илустрације српских штампаних књига XVI века као приручници старих српских златара*, Зборник Музеја примењених уметности, 11, Београд 1967, стр. 59—73.

[3] Ј. Тадић, *Тестаменти Божидара Вуковића српског штампара XVI века*, Зборник Филозофског факултета VII—1, Београд 1963, 337—360.

у Св. Спасу, манастиру на Старчевој Горици, на Скадарском језеру, желео да буде сахрањен. „Хоћу да се моје тело положи у један сандук од тесаног дрвета, који нека буде мален да га морнари могу подићи, и нека се остави и похрани у Св. Ђорђа грчког, па нека се моје тело пошаље у манастире на језеру Зете, да се преда у Св. Спас, назван Старчева Горица, као и десет дуката, преко оних четрдесет. Ово стављам у дужност мајстору Димитрију кристалару да се побрине да моје тело пошаље као што сам казао, и за то да му се да петнаест дуката, а и више и мање, како се буде могло. А поменути сандук да се прекрије црном чохом".[4] Занимљиве су у тестаментима вести о његовим књигама, њиховим ценама и разашиљању и продаји у земљи. „И све старе књиге које се нађу писане руком хоћу да се пошаљу горепоменутим манастирима на језеру Зете, а све штампане књиге које се нађу нека се пошаљу у Дубровник и нека се одреди цена по којој треба да се продају, тј. Минеји по три дуката један, мада су се досад продавали по четири дуката, Октоиси нека се продају по пет лира и 15 солада, Псалтири и Мисали по један дукат и четврт, мали Молитвеник, повезан у кожи, по пет лира комад."[5] Својим завештањем Божидар се сетио Хиландара, коме је дао примат међу српским манастирима, остављајући му Минеј штампан на пергаменту, обложен кожом и позлаћен. То је Празнични минеј из 1536—1538 године, најбоље опремљена Божидарева књига, поред Октоиха, сачуваног у манастиру Крки, а штампаног такође на пергаменту са бојеним дрворезима.[6] Затим се присетио Милешеве, најугледнијег манастира у земљи, у време неорганизоване српске цркве, где су почивале мошти св. Саве и за који је Божидар био веома везан, те је његовим калуђерима оставио свој позлаћени барјак. „И остављам поменутом манастиру Милешеви толико новаца колико је потребно да заврше радове на води која је доведена и о којој сам се побринуо да се уведе у речени манастир ... а за остатак (новца) од књига што се нађе у њиховим рукама нека се побрину да се новац пошаље мојем наследнику овамо у Венецију".[7] У Милешеви је било складиште Божидаревих издања, те се она може сматрати првом српском књижаром.[8] Милешевски монаси Теодосије и Генадије били су, око 1536, главни мајстори Божидареве млетачке штампарије.[9] У својим тестаментима Божидар није заборавио цркву св. Ђорђа у Подгорици којој је оставио за изградњу десет дуката и свештенику попу Радичу један фелон, један стихар за служење литургије, и по један Минеј, Октоих, Мисал и Панегирик, што треба да се чува и наслеђује међу свештеницима, и четири дуката да му се отслужи толико литургија.[10] Манастирима на Скадарском језеру, поред поменутих књига, поклонио је 80 дуката за службу и изградњу. Ових двадесетак манастира, имали су изузетно значајну улогу у култури и уметности Зете Балшића и Црнојевића, те заслужују име „зетске Свете Горе".

---

[4] Ј. Тадић, op. cit. 342, 357. У тестаменту Б. Вуковића Старчева Горица помиње се као San Salvador, Св. Спас а не Богородица којој је црква посвећена! 1893. године Павле Ровински је препознао у остацима дрвеног ковчега са костима, у јужној капели уз припрату цркве, гроб Божидара Вуковића (П. Ровински, *Ободска штампарија и њен значај*, Прославна споменица четиристогодишњице ободске штампарије, Цетиње 1895, 52, 53. Исти, *Черногорія, въ ея прошломъ и настоящемъ*, С. Петербургъ 1909, 141—142. Ј. Тадић, op. cit. 350.

[5] Ј. Тадић op. cit. 342; Старчева Горица, манастир настао између 1376, и 1378, год. заслугом старца Макарија, на малом острву у Скадарском језеру, у време Балшића и Црнојевића, био је значајан културни центар и стекао углед преписивачког средишта, а у XVI веку још је био врло поштован. (О Старчевој Горици, в. Историја Црне Горе, 2, 2. Титоград 1970: В. Ђурић, *Умјетност*, 418—421, са старијом литературом). Сачувано је неколико рукописа из овога скрипторија. Свакако да су неке од књига писаних руком, које је Божидар имао и којима се служио као узорцима при штампању, биле писане у Старчевој Горици, којој их он тестаментом враћа.

[6] М. Љубинковић, op. cit. 25.

[7] Ј. Тадић, op. cit. 342.

[8] Б. Сп. Радојичић, *Манастир Милешева и старо српско штампарство прве половине XVI века*, Зборник Музеја примењених уметности 11, Београд 1967, стр. 38.

[9] Д. Медаковић, op. cit. 47, 48; *Стари српски записи и натписи*, 485—486.

[10] Ј. Тадић, op. cit. 341.

Сл. 4. Факсимил одлуке Братства од 29. августа 1536. о увођењу књига Школе св. Николе и два или три заступника, у време гасталда Дионисија (Mariegola, Reg. 219, f. 23ᵛ)

Сл. 3. Факсимил одлуке Братства од 15. августа 1536. о почетку градње цркве св. Ђорђа у време гасталда Дионисија della Vechia (Mariegola, Reg. 219, f. 23ʳ)



л. 5. Унутрашњост
ркве св. Ђорђа
чког. Икона
ајне вечере над
арским дверима
Божидаров дар

У оба тестамента Божидар је посебно истакао цркву *San Giorgio dei Greci* у Венецији, коју је веома поштовао и са којом је био у врло присним односима.

Тестаментом који је написао својом руком пред пут у Турску, у пролеће 1533, оставио је, за душу, црквама у Венецији 26 дуката од тога 10 дуката цркви *Santo Zorzi di Grezi*. Даље, пошто је, поред осталих добара, одредио сину Винченцу посед у Фосалти, да би њиме одржавао кућу (из чега се види да се ради о већем добру), одредио је да, уколико не буде мушких наследника, имање у Фосалти припадне грчкој цркви св. Ђорђа, уз услов да „држи једног српског попа у тој цркви, и да сваке седмице служи четири литургије и пет кољива за душу моју и наших раније умрлих. Ако се не нађе Србин поп, нека се постави грчки поп и мора да извршава овај налог, као што је горе записано".[11] Према другом, последњем тестаменту, Божидар је завештао 15 дуката грчкој цркви за изградњу.[12]

У Млецима је Божидар, поред рада на издавању књига, намењених поробљеној отаџбини, развио изгледа богату трговину. Удружио се с венецијанском породицом *della Vechia*, из које је била његова жена Полонија (Аполонија). Њен брат Гаспар био је Божидарев ортак у трговини.[13] Име *della Vechia* још увек је предмет расправа и недоумица. То је венецијанско презиме Божидара и брата му Николе као и Божидаревог сина. Они су књиге штампали као Вуковићи, док су у свим документима забележени као *della Vechia*. Постоји мишљење да се њихово презиме може везати за Старчеву Горицу на Скадарском језеру,[14] односно да је у питању италијански превод имена родног краја Божидаревог „од Старца" — *della Vechia*, као што наводи Божидарев син Винченцо на Посном триоду Стефана „от града Скадра" (1561): „Вицинце де господин Божидара Вукове од Старца", или у предговору Псалтира из 1546: „Виценцо Вуковић, а латинским језиком дела Већа именован".[15]

Из Венеције потиче једна икона са Христовим ликом, која се сада налази у Народном музеју у Београду.[16] На полеђини иконе је „јеромонах Пахомије од остров Диоклитскога језера" записао, у марту 1520. године, да је Божидар Вуковић из Дукљанске земље из града Подгорице, по доласку у Венецију, златом откупио ову икону у манастиру св. Фрање, пошто је видео да се турским пљачкањем умањио број светих икона. Поред текста је насликан и Божидарев грб, који му је, уз племићку титулу, дао цар Карло V. Ивицом печата, кружно, тече текст: † **БЕЛѢГЬ ВОЕВОДЕ БОЖИДАРА** † IMP. CAES. CAROLVS V (сл. 1) Исти грб је Божидар косније употребио на свом Октоиху (1537) и у Минеју (1538).[17]

Недавно сам, 1970. године, у Архивама Братства *San Giorgio dei Greci*, у Венецији, трагајући за подацима о критском сликару Јовану Апаки, који је своја ремек-дела оставио у српском манастиру Крупи у Далмацији, сасвим неочекивано открила нове, значајне податке о Божидару Вуковићу, односно Дионисију *della Vechia*, како се он у Млецима зове.[18] Из тих података види се да је Божидар Вуковић био веома уважена личност међу православним светом тога доба, окупљеним око Братства Грка у Венецији. Припала му је част да међу многим виђеним Грцима буде изабран за гасталда (председника) Братства и да буде управитељ његових добара. Десило се то управо у време припрема и почетка градње цркве св. Ђорђа, која је стајала много труда и 15.000 дуката.

Campo dei Greci је име којим се још данас назива једна четврт у Венецији, удаљена око 300 метара од Дуждеве палате и Св. Марка, недалеко од Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, са великим грађевинама подигнутим још пре пет векова (сл. 2). Најистакнутије место међу њима заузима црква св. Ђорђа грчког са високим кривим звоником. Поред ње је раскошна палата Савета Братства. Зграде школе Братства — *Scuola di San Nicolò* и *Collegio Greco Flanghinis* — сазидао је у XVII веку чувени Балтазаре Лонгена, градитељ познате цркве *Santa Maria della Salute*.

Здања на *Campo dei Greci* сведоче о значају и богатству људи из Братства Грка у Венецији, најмоћније од дијаспора у своје време.

Ова грчка насеобина настала је још у византијско доба. Византија је одржавала живе трговачке везе са Венецијом и тада су се многи грчки трговци населили у овом граду. После четвртог крсташког рата, 1204, Млечанима је припао велики део Византије, што је омогућило становницима Крита, Крфа и других области да се населе у Венецији. Ипак, највећи одредник масовног досељавања Грка био је отомански притисак после пада Византијског царства.

---

[11] Ibid, 339—340.
[12] Ibid, 342.
[13] Ibid, 347—349.

[14] Ibid, 347 et passim; Б. Сп. Радојичић, op. cit. 37.
[15] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 171.
[16] Л. Мирковић, *Икона са записом Божидара Вуковића*, Старинар, III сер. књ. VII, Београд 1932, 127; Д. Медаковић, op. cit. 47—48, 128; В. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 108—109, Т. LXXV.
[17] А. Сковран, *Непознато дело зографа Јована Апаке*, Зограф 4, Београд 1972, стр. 46—47; A. Vukčević-Skovran, *Un opera ignota del pittore Giovanni Apakas*, Θησαυρίσματα VII, Venezia 1970, 115—116.

Сл. 6. Ик
Тајне веч
св. Стефа
арханђел
Михаило
посветом
АЗ ГРЕШ
БОЖИДА
ВУКОВИ
ЗЕКАНИ

У XVI веку Грци у Венецији, сваким даном све бројнији, успели су да обезбеде изузетне привилегије код папа и Млетачке републике и да, упркос великим тешкоћама и одупирању, подигну православну цркву св. Ђорђа, а за њено украшавање позову највиђеније критске сликаре. Исто тако, пошло им је за руком да на чело цркве доведу архиепископа.

После више покушаја да добију дозволу да се организују у братство (лаичке, али не еснафске природе, које је имало за циљ потпомагање сународника), одлуком од 28. новембра 1498, Савет десеторице је одобрио оснивање Братства Грка у Венецији. Било је то битно за опстанак Грка у Венецији и развитак нове грчке културе. Од тог тренутка они су имали право да донесу сопствени статут, да сами бирају свештенике и одлучују о свему другоме што није било противно захтевима државе. Изгледа да је Братство Грка од почетка било вођено на примеран начин, судећи по регистрима и статуту, као и по књигама материјалног пословања, које су се сачувале. У почетку број уписаних чланова са котизацијом није био велики, али он се увећавао из године у годину. Чланови су били из свих крајева Грчке и разних занимања: трговци и занатлије, стратиоти и морнари, научници и уметници. Грчки стратиоти 1511. упутили су Савету десеторице дирљиву молбу тражећи да им се дозволи да за своја средства купе земљиште да би подигли цркву посвећену св. Ђорђу, заштитнику војника; додали су, да су довели у Венецију и чланове својих породица, како би боље служили Републици, те да им је дотадашња капела у цркви св. Василија постала тесна. Удовољено им је захваљујући наклоности папе Лава X, хуманисте и поклоника грчке културе, сина Лоренца Мањифика, који булом од 3. јуна 1514. дозвољава подизање цркве са звоником и гробљем и слободно исповедање њиховог култа. Интересантно је напоменути да се 1514. године у групи водећих стратиота, од којих је четворици била поверена дужност прокуратора за избор и куповину терена за изградњу цркве, налазио и један наш земљак — *Andrea de Zeta serviano.* Он се помиње одмах после Теодора Палеолога, цариграђанина, изузетно угледног и храброг ратника кога је сенат поставио за главног команданта читаве лаке коњице (стратиота) и који се поред војних вештина истицао мудрошћу, те је ишао више пута као преводилац млетачких посланика код султана, али је и сам, уживајући поверење, бивао у таквим мисијама за шта је добијао 360 дуката годишње. После нашег Андреје, о коме није ништа подробније забележено, помињу се Паоло Зореки, такође из Цариграда и Матеа Барели са Крфа, исто без икаквих других обавештења.[19]

Савет десеторице, декретом од 11. јула 1526. године, допустио је верним стратиотима, трговцима и другим Грцима ту настањеним, куповину терена за изградњу цркве св. Ђорђа, који их је стајао пет стотина дуката (Al Laudo p. 3). Већ следеће 1527. године ту је била саграђена мала дрвена црквица, посвећена св. Ђорђу. Она је била украшена многим иконама које су ту пренете из цркве св. Василија, где су до тада за свој култ православни користили један бочни олтар, који им је доделила Република 1470. године.

Градња велике цркве *San Giorgio dei Greci* започета је знатно касније, пошто су биле савладане многе препреке и новчане тешкоће, за време гасталда *Dionisio della Vechia, de la nation Serva*, односно нашег земљака Божидара Вуковића.[20]

Први помен Дионисија као члана Братства Грка у Венецији из године је 1519. Он је тада уписан у књигу (Reg. 129, f. 29ʳ) чланова Братства (Scoola di San Nicolo dei Greci), да је платио годишњу чланарину (luminarie): *Ser Dionixi de la Vechia servo* L. 1 sold. 10.

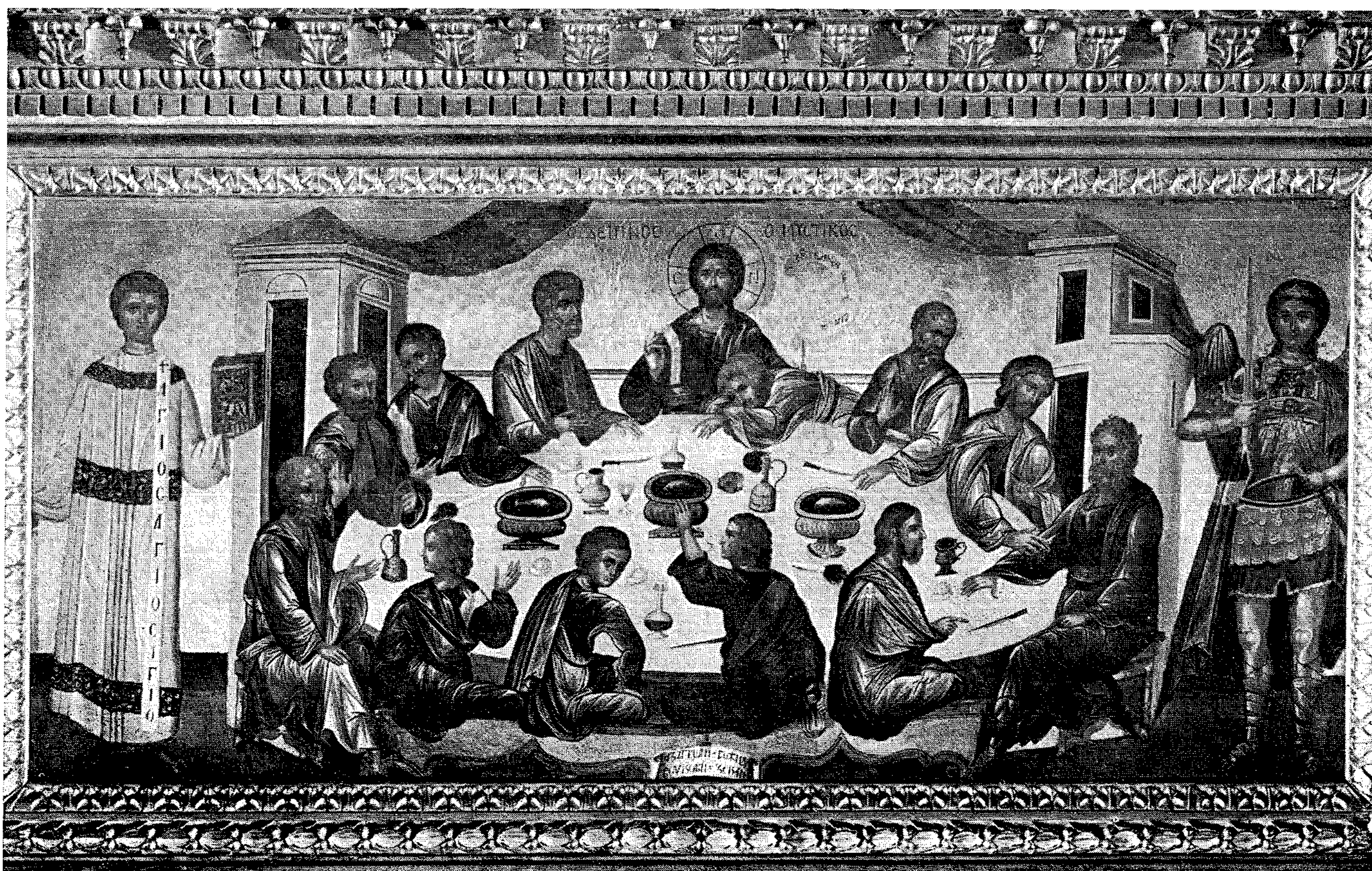
1520. такође је платио чланарину за ту годину (исти Reg. 129, f. 31ʳ): *Ser Dionixio servo.*

1527 (30 јуна) помиње се као члан (Reg. 129, f. 43ʳ); тада је први пут, изабран за члана Управног одбора *(„Banca")*.

---

[19] G. Veludo, *Sulla colonia greca orientale stabilita in Venezia. Cenni*, Venezia 1847, 78—84.

[20] A. Vukčević-Skovran, op. cit. 115—116; Fani Mavroidi, *Contribution à l'histoire de la Confrerie Grecque de Venise du XVI siècle* (1533—1562), Athenes 1976, pp. 69—70 (en grec).



Сл. 6. Икона Тајне вечере са св. Стефаном и арханђелом Михаилом са посветом:
АЗ ГРЕШНИ БОЖИДАР ВУКОВИЋ ЗЕКАНИН

1532. његово име, као и име његовог брата Николе, убележено је у један натпис у цркви Сан Бовани ин Олио, у Венецији (Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, vol. 2, p. 200.).

1533, 6. децембра, Божидар је заведен у једној другој књизи (Reg. 130, f. 11^{v}) чланова Братства Грка, где стоји да је платио чланарину за ту и следеће године 1534, 1535, 1536, 1537. и 1538. Испис о томе гласи:

Adi 6 dicembre 1533,
† Ser Dionici de la Vechia contadi per la sua luminaria . . . . . . ,

Adi 23 aprile	1534	L. 1 sold. 4
Adi 6 dicembre	1535	L. 1 sold. 4
Adi 6 dicembre	1536	L. 1 sold. 4
Adi 6 dicembre	1537	L. 1 sold. 4
	1538	L. 1 sold. 4

1536, 1. маја, у истој књизи (Reg. 130, f. 102^{r}) појављује се по први пут као гасталд Братства Грка, пошто је примио, у томе својству, чланарину једног од чланова:

1536 Adi primo mazo
Apostoli de Mattio Vura da Napoli de Romania intra in la squola . . . Il ditto Apostoli e vegnuto da nui de la Bancha che fo gastaldo miser Dionixio de la Vechia . . .

Под 1536. годином и под датумима 15. августа и 29. августа Mariegola (Reg. 219, f. 23^{r}—24^{r}) Братства Грка садржи две одлуке донете на предлог гасталда Дионисија.

Одлука од 15. августа 1536. гласи: Parte messa per el Spectabile messer Dionisio de la Vechia de la Nation Serva, al presente gastaldo de la Schola de San Zorzi et de San Nicolò insieme con i compagni de la Bancha, de principiar la fabricha de la Giesia de messer San Zorzi come qui sotto appare.

1536. Adi 15. Austo
Avendo già molti Anni grandemente des'derato de auer un luogo apto per il far della Ciesia della Nazion Greca, e Serua, per Celebrar i nostri Uffici, il qual luogo per volontà del Signor Iddio, et di Ordine, et concesso della Illustris. Signoria . . . (Al Laudo, Venezia, s. d., pp. 3—4).

У одлуци, даље, стоји да су Дионисије della Vechia (Србин), гасталд школе св. Ђорђа и св. Николе, заједно са друговима из Банке, решили, пошто су после дуго година успели да добију допуштење венецијанских власти, за подизање цркве „della nazion *Greca e Serva*", да почну њену изградњу. Даље стоји да је направљена макета цркве и план према грчком начину градње и да су одређене мере — дужина 17½ корака и ширина 8 корака, које се не могу мењати. На маргини исте странице Мариеголе још једном је поновљен закључак одлуке о изградњи цркве дужине у корацима 17½, ширине 8, према моделу (сл. 3).

Одлука од 29. августа 1536: „Parte presa per el Spectabile messer Dionisio de la Vechia Gastaldo preditto et Compagni de tegnir libri ordinari dela Scola de messer san Nicolo et de far dui ouer tre Procuratori.

Гасталд, том приликом, моли присутну браћу и господу да се донесе закључак о увођењу редовних књига школе св. Николе као и о два или три прокуратора (сл. 4). Занимљиво је обратити пажњу на текст који се о поменутој одлуци наставља на следећој страни (Mariegola, Reg. 219, f. 24^{r}). У закључку стоји да је о горе изложеном гласано куглицама и да је гласало 96 чланова, од којих је 95 било „за", а 1 против. И данас се у музеју — некадашњој школи Братства Грка — чувају две округле древене кутије са ознакама „да" и „не", у које су приликом гласања о одлукама, које је било тајно, спуштане древене куглице.

И следећих година, до средине 1539, када га је болест савладала, Божидар је био гасталд. Почетком новембра 1539. године он је лежао болестан у својој кући у Венецији и 6. новембра диктирао свој тестамент Zuan Marii di Gavanei, истом нотару коме је пре шест година био предао први тестамент писан својом руком. Ускоро после тога изгледа да је Божидар умро. Ипак, доживео је, мада је био већ на самртничкој постељи, да се „првог дана новембра 1539, уз великој свечаности, постави камен темељац". Нови гасталд, Божидарев наследник постао је Марко Самариари из Зантеа (Reg. 219, f. 25^{r}—26^{r}).

12. априла 1540. Божидар није био међу живима. Његова удовица, испуњавајући му последњу жељу, приложила је 15 дуката за изградњу цркве св. Ђорђа (Reg. 68, f. 44^{v}). Тај исти Регистар 68 — књигу прихода — у коју је ово убележено, увео је сам гасталд Дионисио. Новац је положио у његово име његов шурак и ортак Gasparo della Vecchia (Reg. 68, f. 44^{v}).

Ово би, колико засад знамо, била сва документа из Старог архива Братства у којима се наш земљак Dionisio della Vechia помиње као члан и гасталд Братства православних Грка у Венецији.

Поред тога његово име, везано за Грке у Венецији, среће се још неколико пута.

Божидару Вуковићу припадао је изузетно редак примерак Елога Марка Мусуроса, чувеног критског филолога, о грчкој граматици Урбана Болцана, која је у Венецији први пут штампана 1495. На првој заштитној страни овог веома ретког издања исписано је великим словима име: Dionisio della Vechia.[22] Власништво над овом ретком и цењеном књигом може се тумачити високим образовањем Божидара Вуковића, као и значајем који је придаван његовој личности, јер му је, можда, из поштовања поклоњена. Исто тако, она наводи на помисао о личном познанству и пријатељству Вуковића и Мусуроса, будући да су били савременици и обојица привржени књизи и Братству Грка у Венецији.

Присуство у Венецији Марка Мусуроса, истакнутог филолога Ренесансе, и његове везе са Братством Грка, чији је био члан 1514. и 1515 („Marco Musuro filoxofo" — Luminarie, Reg. 129, 23^{r}—24^{r}), неоспорно су од изузетног значаја. Веома важну улогу имали су грчки научници, настањени у Венецији, у унапређењу класичних студија, као што је била и њихова заслуга што је Венеција постала, крајем XV и почетком XVI века, средиште грчких студија у Европи. Овоме је много допринела делатност Марка Мусуроса, Јануса Ласкариса и Алда Мануса. Са Алдом Манусом настала је права ренесанса у уметности израде књига. Он је 1494. основао у Венецији најзначајнију од свих грчких штампарија. Овом мајстору штампару, обавештеном у грчком као и у латинском, дугује се објављивање у малом формату октава, првих критичких издања античких, грчких и латинских аутора. Он је за џепна издања увео нови слог и облик курзивних слова, који се по њему назива „италика алдина". Тих година је боравио у Венецији Еразмо Ротердамски и Алдо Манус му је објавио „Adagia". Блиски сарадник Мануса био је Марко Мусурос, који је, поред тога што је припремио издање Платонових дела, учествовао и у припреми изврсног „Великог етимолошког речника". Ово ремек-дело ренесансне типографије изишло је 1499. захваљујући новчаној потпори Ане Палеологине Нотарас, кћери чувеног Луке Нотараса, великог војводе и првог министра последњег византијског цара Константина XI Драгаша.[23]

---

[21] Εὐτυχίας Λιάτα, Μνειες θαντων Ἑλλήνων τῆς Βενετίας (1536—1576), Θησαυρίσματα, 11, Βενετία, 1974, 224.

[22] E. Legrand, *Bibliographie Helenique,* Paris 1903, vol. 3, p. 137.

[23] M. Manoussakas, *Le „Campo dei Greci",* Revue „Europe Sud-Est" (Athenes), IV^{ème} série, No. 76 (avril

Грчки научници Марко Мусурос и Јанус Ласкарис, које је папа Лав X убрајао међу своје блиске сараднике, јер су му помогли при оснивању Колегијума грчких студија у Риму, где су и сами били позвани да предају, свакако су се, будући у личној вези са папом, заложили за повољно решење молбе Братства и захтева стратиота за подизање нове грчке цркве у Венецији посвећене св. Ђорђу.

Јанус Ласкарис, за разлику од Мусуроса, није, колико се зна, убележен у чланство Братства, иако му је по свему судећи био привржен. Разлог томе лежи можда у чињеници што је Ласкарис, поред свога бављења хуманистичком науком, био у служби Франсоа I, као француски амбасадор у Венецији, а француски суверен се, у жељи да сузбије преимућство Карла V, није устручавао интрига и савеза са Турцима.

И наш земљак Божидар Вуковић, односно Dionisio della Vechia, поред штампања књига, бављења трговином и залагањем на одговорним дужностима при Братству Грка св. Ђорђа у Венецији, изгледа да се бавио и дипломатском активношћу. Поменули смо већ да је од цара Карла V добио племство и грб, који је утиснут већ 1520. на полеђини иконе Нерукотвореног образа, коју је у Венецији Божидар златом откупио. Свакако да је Божидар значајним услугама, већ раније учињеним, ово признање заслужио. Одавно саопштен, али недовољно запажен податак од марта 1529. године у коме се помиње „secretario Turci nomine Dionysio dito Bosydar de la Wechia”,[24] указује на Божидареву дипломатску службу. Постаје јасно да његова дуга отсуствовања из Венеције, за које време читав низ година не ради његова штампарија,[25] нити се он помиње у књигама Братства Грка, треба тумачити његовом, по свој прилици тајном дипломатском службом, можда и двоструком. Јер како другачије схватити добитника племства Карла V шпанског, у улози турског секретара. На велику Божидареву заузетост оваквим пословима као да упућује и једна уздржана реченица из тестамента његовог иначе оданог брата Николе (Nicola de Vetula, или Nicola della Vechia), у којој за извршиоца свога тестамента одређује брaћу своје супруге Дионоре, такође Италијанке, напомињући изричито: „Не оптерећујем свога брата госп. Дионисија, јер ми је познато да он има да ради многе послове и ствари”.[26] Божидар као млетачки трговац продаје енглеске тканине каризеј и, користећи погодност свог трговачког позива, путује из Венеције на север до Фландрије, где су се у Брижу — „северној Венецији”, како су га називали — Млечани окупљали и преузимали робу, те је даље носили на исток. У свом тестаменту из 1533. године, писаном пред путовање у свој завичај, тадашњу Турску, Божидар оставља сиромашним девојкама у Зети 96 лаката каризеје у 4 пече, из чега се види да је трговао овом робом и имао њене залихе.[27] Божидар Вуковић (Dionisius de la Uegia), помиње се 1528. године, у тестаменту Николе Србина, који је тридесетих година XVI века живео у Лондону и ту трговао енглеским тканинама, и то као његов трговачки заступник.[28] Божидарево бављење у старим низоземским областима имало је, рекло би се, извесног одраза и на његов штампарски рад. Приликом учешћа на међународном колоквијуму — Villes d'imprimerie et moulins à papier du XIV[e] au XVI[e] siècle. Aspect economique et sociaux (одржаном у Spa 11—14. IX. 1973) — и обиласка изложбе приређене у Aalstu, поводом петстогодишњице делатности Дирк Мартенса (1473—1973), запазила сам да наш штампар у техничкој опреми својих књига има доста заједничког са чувеним Мартенсом, једним од првих низоземских штампара, који је тамо први употребио венецијански rotundo, грчка слова и италику, остајући веран свом италијанском образовању. Залажући се за хуманистичке идеје Мартенс издаје Еразмова дела, и најближи му је пријатељ. Занимљиво је да се овај угледни штампар, који такође доста путује попут нашег Божидара Вуковића, приликом боравка у Шпанији јавља под другим именом, Teodorico Aleman, и то као краљевски повлашћени увозник књига.[29]

Године 1536. забележено је да је Божидар Вуковић био власник лађе типа барке.[30] Исте године помиње се као снабдевач витезова са Родоса, са којима је те године имао новчани спор.[31]

Имена двојице браће, Дионисија и Николе della Vechia, као купаца некретнине уписана су на једном натпису у цркви San Giovanni in Olio која се налази у непосредној близини Campo dei Greci.[32]

У својству председника Братства Грка Дионисије је први предузео озбиљне мере за почетак изградње нове цркве и наредио израду дрвене макете храма;[32] потом је предложио да се установе и воде књиге прихода и расхода; први је набавио и започео финансијски дневник,[33] који су после његове смрти наставили да воде његови наследници. Први листови овога дневника садрже каталог покретних вредности Братства који је редиговао сам Дионисије.[34] Познато је, такође, да је за време док је био председник Братства, Божидар изложио јавној продаји неке предмете Братства да би прибавио новац, потребан за једно путовање, које је обавио не зна се ни у ком правцу, ни с којим циљем, ни у које време. У његовом отсуству бригу о каси поверио је свом викару Николасу Кефаласу.[35] Божидарево путовање предузето је свакако за потребе и уз сагласност Братства. То што се не спомиње сврха, време и правац пута — само подвлачи тајност мисије. Иначе, у књизи рачуна Братства (Reg. 685 срећемо тих година и касније белешке о трошковима путовања емисара Братства уз које понекад иду и скупоцени поклони (приликом путовања у Рим Андроник Нунције, учени и чувени

1970) pp. 35—42; K. Mertzios, *Le testament d'Anne Paleologuina Notaras* (en grec), Athenes, t. 53, 1949, p. 17—21.

[24] А. Ивић, *Историја Срба у Војводини*, Нови Сад 1929, 96—97, 372; Исти, *Споменици Срба у Угарској, Хрватској и Славонији током XVI и XVII столећа*, Нови Сад 1910, 15.

[25] Љ. Стојановић, *Старе српске штампарије*, 1902, 17.

[26] J. Тадић, op. cit. 358. Никола Вуковић је такође трговац. Помиње се у Дубровачком архиву 9. септембра 1532. године и у јулу 1538 — Никола della Vechia fratris Dionisii della Vechia, Veneti, ... где је долазио поводом распродаје штампаних књига свога брата Божидара. Дубровачки архив: Consilium minus 38, 168 (op. cit. 345).

[27] J. Тадић, op. cit. 339. Десет сиромашних девојака добило је по хаљину. Занимљиво је да је и Братство Грка у Венецији водило бригу о десет сиромашних девојака.

[28] В. Костић, *Дубровник и Енглеска* 1300—1650, Посебна издања САНУ, књ. CDLXXXVIII, Београд 1975, 87—88, 492.

[29] *Dirk Martens 1473—1973,* Aalst, 1 september — 31 oktober 1973; *Le cinquième centenaire de l'imprimerie dans les anciens Pays-Bas,* Bruxelles 1973, 105—128; A. Skovran, *L'imprimeur Božidar Vuković et son temps (fin XV[e]—1539);* in: Villes d'imprimerie et moulins à papier du XIV[e] au XVI[e] siècle. Aspect economiques et sociaux. Coloque Internatonal Spa 11. — 14. 9. 1973. *Actes.* (у штампи).

[30] A. S. V. (Archivio dello Stato di Venezia) Prov. Comun. Capitolare 1, f. 294 . *Nicolo dalla Vechia,* помиње се као трговац житарицама.Sanudo, *Diarii,* vol. 58, v. 390.

[31] A. S. V. (Archivito dello Stato di Venezia), Prov. Comun., *Atti,* b. 10, reg. 8, f. 192[r], reg. 9, f. 29[v].

[32] Μ. Ι. Μανούσακας, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα (1536—1599) γιὰ τὴν οἰκοδομὴ καὶ τή διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας, Ἀνάτυῦον ἐκ τοῦ, τόμου „Εἰς Μνήμην Παναγιώτου Ἀ. Μιχελῆ“ Ἀθῆναι, 1971, 339, 1.

[33] Archivio, *Mariegola,* reg. 219, f. 23[v]—24[r].

[34] Ibidem, reg. 68, f. 2[r]. Поред осталог каталог садржи и један гвоздени биро, који је поклонио *Dionisio della Vecchia.*

[35] Ibidem, reg. 68, f. 8[v].

писац — носи папи на дар драгоцену тканину).[36] Братство за изузетно важне послове ангажује увек највиђеније личности културног и друштвеног живота. Својим познавањем прилика на Балкану и многих утицајних људи, Божидар је свакако био погодна личност. То је било време када је хришћански свет чинио велике напоре да се ослободи Турака и да их отера у Азију. Изгледа да је Божидар Вуковић учествовао у покушајима ослобођења хришћана од Турака и вероватно му је за услуге учињене на том пољу Карло V даровао грб и тиме доделио племство, још у почетку своје владавине. Шпанци су 1533. године отели Турцима две луке на западној обали Пелопонеза и покушавали да дигну Грке на устанак. Карло V одликује Теодора Хаиапостоли, грађанина ослобођене Короне, за показану храброст у спасавању сопственог града испод тираније Турака, и додељује му поред одликовања посед и хиљаду дуката.[37]

Божидар је већ од раније сарађивао са представницима цара Карла и Шпаније. Вероватно је са њима дошао у везу у Венецији где су цареви људи били веома активни. На везе Вуковића са Хабзбуршким двором подсећа и поменута вест из 1529. године. Да би оправдао своје строге мере против деспота Стевана Бериславића у Славонији, краљ Фердинанд, царев брат, наредио је да се о томе писмено известе неки угледни Срби, међу њима „Dionisio dito Bosydar de la Wechia". Према ономе што о Божидару знамо, јасно је да је радо учествовао у свему што је могло допринети ослобађању хришћана у Турској, а та активност га је по свој прилици приближила шпанском двору.

Збратимљен са Грцима у Венецији, Божидар је чезнуо за ослобођењем балканских земаља, мислећи непрестано на своју родну Зету и обале Скадарског језера.

Поменимо, најзад, икону „Тајне вечере са архиђаконом Стефаном и арханђелом Михаилом" на иконостасу цркве San Giorgio dei Greci, изнад царских двери — Божидарев дар, на којој је при дну, на свитку, српски написано азь **ГРЄШНИ БОЖИДАР ВОУКОВИ(К) ЗЄКАНИ(Н)**[38] (сл. 5 и 6). Ова икона је највероватније настала у време подизања првобитне мале дрвене цркве св. Ђорђа, 1527. године, и намењена је олтарској прегради са иконама. Она је и тада заузимала исто место, међу иконама пренетим из капеле св. Василија. Најдрагоценије из старе збирке биле су иконе војвоткиње Ане Нотарас, које је она донела из Цариграда, избегавши пред Турцима. Божидарева икона је очевидно поручена за простор над царским дверима и своје место је заузела приликом освећења цркве св. Ђорђа. Прва служба одржана је првог дана ускршњег поста 1527. године. Божидар је те године био изабран за члана Управног одбора Братства. Икона „Тајне вечере" помиње се у инвентару из 1528. године који се налази у Архиву Братства (Libro Luminarie 1498—1540, p. 129), где се каже да је постављена „sopra la porta *de Sancta Sanctorum*" прве православне цркве св. Ђорђа.

Икона „Тајне вечере" је рад грчког мајстора, коме је Божидар као наручилац изразио своје жеље у погледу иконографског садржаја. Доста необична и у много чему смела шема распореда, настала је свакако инсистирањем на сликању стојећих фигура светитеља који уоквирују композицију. Избор св. архиђакона Стефана и арханђела Михаила није ни мало случајан. Оба светитеља изузетно су поштована у Божидаревом завичају. Архиђакон Стефан је заштитник Скадра. Скадар је био престоница Балшића и они су лик св. Стефана стављали на новац који су ковали.[39] Св. архангелу Михаилу је био посвећен манастир на Превлаци, светосавско седиште зетских митрополита. Обе стојеће фигуре доста архаично делују у односу на централни простор. Пада у очи велика сличност представа ових светитеља са истоименим светитељима у Празничном минеју Божидара Вуковића из 1538. године.

Наш земљак је уживао изузетан углед када је био у могућности да свој прилог, сам по себи драгоцен са уметничког и иконографског гледишта, постави на тако свечано место, поред икона веома поштоване добротворке Братства, Ане Нотарас. Највећи део икона донео је 1540. Nicolo Calavrò из Науплиона, по турском освајању.[40] Управо те 1540. године, када наш земљак Божидар већ није био међу живима, Братство Грка је преживљавало тежак губитак — украдена је Богородичина икона која је била изузетно цењена и сматрана чудотворном. У Мариеголи читамо „душа свих, како грчке, тако и српске националности, била је дубоко потресена овим светогрђем".

Божидар је умро, мислим да имамо довољно података да то тачно одредимо — 12. новембра 1539. године. Он диктира свој последњи тестамент 6. новембра 1539, а 6. децембра исте 1539, о св. Николи, када се плаћала годишња чланарина, нема више његовог имена уписаног међу члановима Братства. Значи да је Божидар умро између 6. новембра и 6. децембра 1539. године. Податак да је 12. априла 1540. његова удовица приложила 15 дуката за изградњу нове велике цркве св. Ђорђа и спас душе свога супруга, упућује нас на претпоставку, да је то било поводом одржавања шестомесечног помена Божидару, из чега произлази закључак да је он умро 12. новембра 1539. године.

---

[36] M. I. Manussacas, *La Comunità greca di Venezia e gli arcivescovi di Filadelfia*, Venezia, p. 55.

[37] André Moustoxydis, *Bataille de Coron (1534) et diplome à Theodore Agiapostolitis de Coron* (en grec), Athenes 1845, 147—149.

[38] M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Preface par S. Antoniadis, Venise 1962, p. XVIII, 19—20, 196, pl. 5.

[39] С. Димитријевић, *Нове врсте српског средњевековног новца*, Старинар IX—X, 1958—59; Исти, *Нова серија нових врста српског средњовековног новца*, Старинар XV—XVI, 1964—65; Исти, *Нова серија нових врста српског средњовековног новца* VII, Старинар XXII, 1971, 93—109; Љ. Недељковић, *Новчарство Балшића*, Старинар XXII, 1971, 111—127.

[40] G. Veludo, op. cit. 100.

Le comte paladin Božidar Vuković—Dionisio della Vechia, gastaldo de la confrérie de Saint-Georges des Grecs à Venise

Anika Skovran

Après la chute du Monténégro sous la domination turque (1499), Božidar Vuković est venu à Venise, où il fonda son imprimerie et développa un commerce florissant, en s'associant avec des membres de la famille vénitienne della Vechia, dont provenait son épouse. Tout ce que l'on savait à son sujet était, encore tout récement ce que l'on avait appris par quelques préfaces et des épilogues de livres liturgiques orthodoxes, que lui et son fils Vicenzo avaient imprimés à Venise dans les premières décennies du XVI[e] siècle.

Dans les préfaces et les épiloques de ses livres, Božidar Vuković se plaint d'avoir dû quitter sa terre natale, fuyant devant l'envahisseur ottoman, et se fixer à l'étranger. Il souligne son attachement à l'église orthodoxe, mentionne les efforts et les grands sacrifices qu'il a fallu faire pour pouvoir couler les caractères d'imprimerie, afin d'imprimer les livres comme il l'avait vu chez d'autres peuples. Dans tout son travail il avait été secondé, par certains moines serbes.

En 1956 Jorjo Tadić trouva dans les archives d'Etat de Venise deux testaments de Božidar Vuković datant de 1533 et de 1539 dont le premier est écrit de sa propre main. Ces deux documents nous offrent beaucoup de données intéressantes sur Vuković, sa famille, son activité, ses relations avec la mère-patrie dans laquelle il désirait trouver sa sépulture dans le monastère du St. Sauveur sur Starčeva Gorica (des Vechio) dans un île du lac de Skadar. Les renseignement contenus dans ses testaments sur les livres, leur prix, leur diffusion et leur vente sont très intéressants. Il semble que Božidar Vuković avait aussi pris part aux tentatives de libérer les Chrétiens du joug ottoman et il est probable que pour son mérite dans ce domaine Charles Quint lui ait octroyé un blason et par cela même un titre de noblesse.

En 1970, l'auteur cherchant dans les anciennes archives de St. Georges des Grecs, des documents relatifs au peintre crétois Jean Apakàs, a découvert des données remarquablement importantes sur Božidar Vuković respectivement Dionso della Vechia comme on le nomme à Venise. On voit d'après ces documents que Vuković était à l'époque un personnage fort respecté de la colonie orthodoxe de Venise qui se rassemblait autour de la Confrérie de St. Georges des Grecs, si bien qu'il a eu en 1536 l'honneur d'être nommé president (gastaldo) de la Conférie, lors d'événements historiques très importants.

Сведочанства

Цртеж манастира Студенице на аустријској ратној карти из 1689. године

Војислав Кораћ

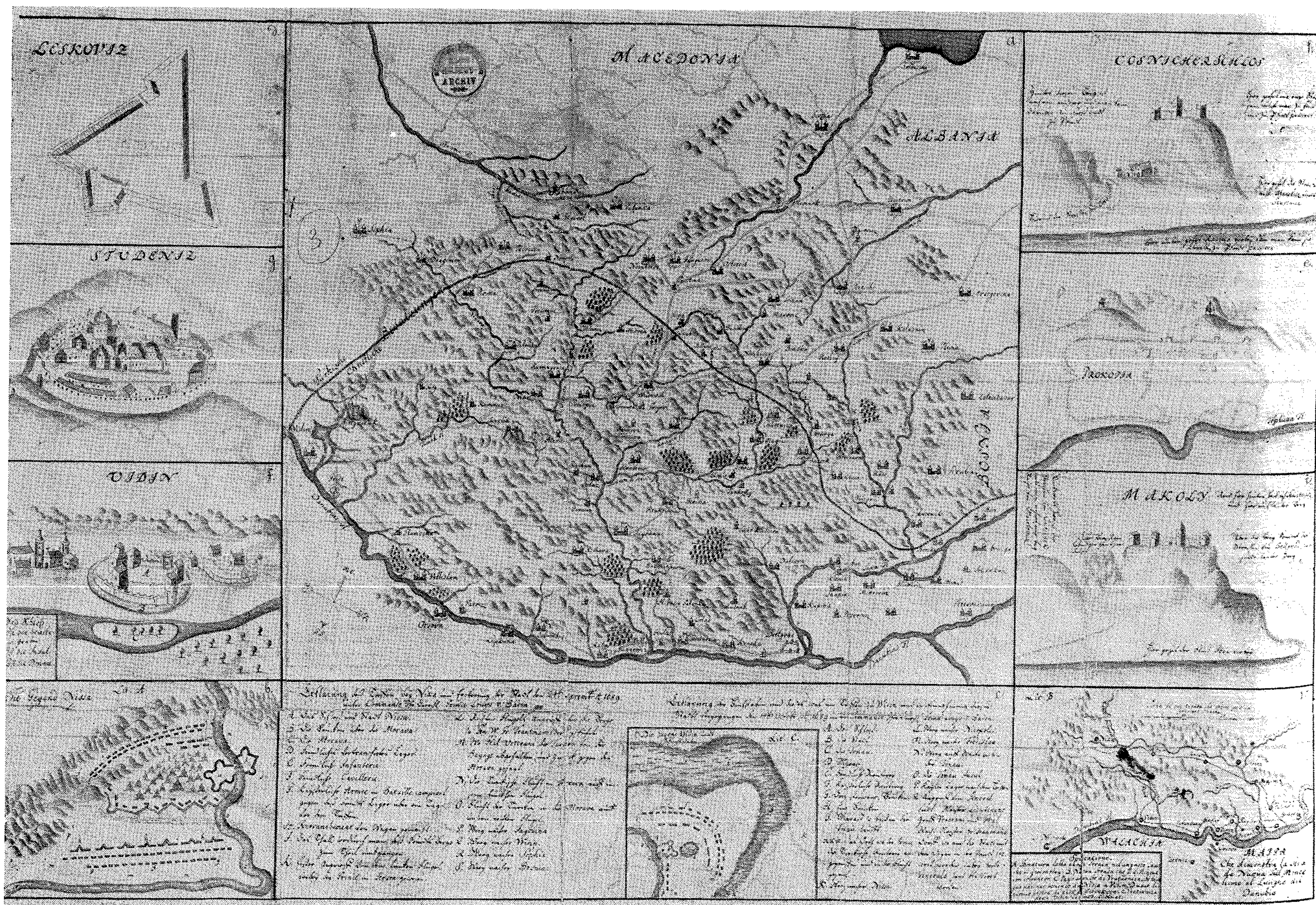
Међу детаљно нацртаним местима на аустријској ратној карти Србије из 1689. године налази се и манастир Студеница. Карта је урађена на листу величине 71/47 сантиметара. Средњи део листа (39,5/35 см) покрива географска карта дела Србије, јужно од Саве и Дунава, са уцртаном границом између турског и хришћанског окупационог подручја у време када је карта настала. На бочним странама карте, у једнаким правоугаоницима (величине 15/11,5 см), који стоје у вертикалним низовима по четири, нацртани су детаљи. Доњи део, испод географске карте, између два најнижа детаљна цртежа, садржи објашњења подручја Ниша и утврђења, план видинског утврђења и одговарајућа објашњења.[1]

Манастир Студеница је нацртан на левој страни листа, у другом правоугаонику, бројећи са горње стране. Правоугаоник је обележен словом g, а наслов му је Studeniz. Већи део целине, представљене на описаној карти, код нас је већ објављен. Међутим, карта није штампана са оригинала већ је прештампано њено издање у Саопштењима бечког ратног архива, направљено у друкчијој композицији.[2] Пошто је овде цртеж Студенице прилично мутно штампан, а није ни коментарисан, целисходно је поновити га, уз напомене о представљеној целини. Ово данас изгледа утолико целисходније што су у току испитивања и конзерваторски радови у манастиру.

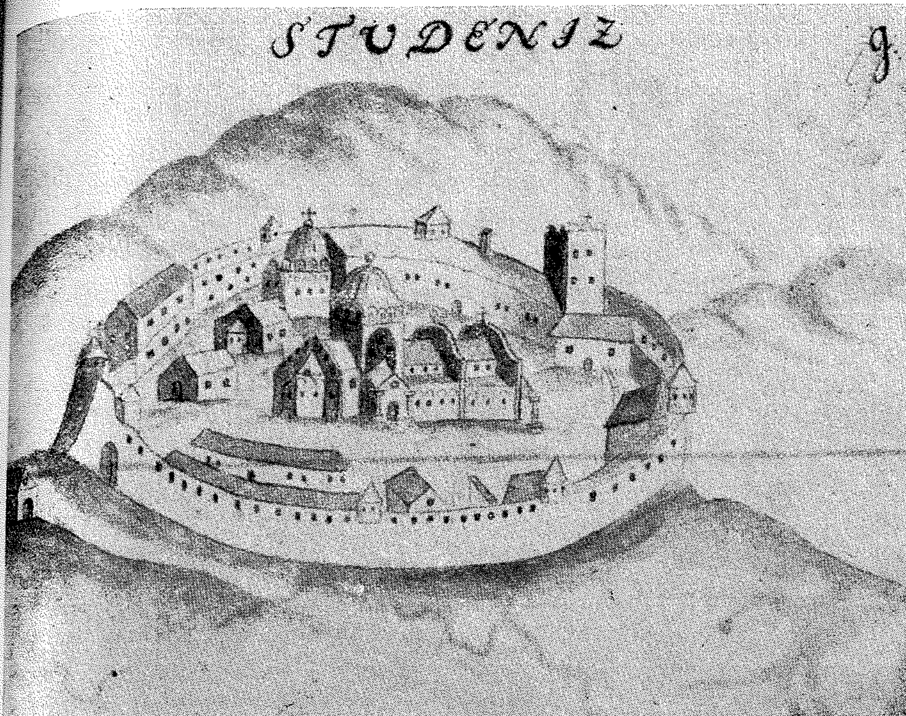
Географска карта је нацртана према обичајима времена, једноставно и прегледно. Ради живљег изгледа, цртеж је допуњен бојом, у благим тоновима, од зелене, преко мрке до црвене. Сенчење је коришћено да би се остварио утисак дубине. Речни токови су брижљиво цртани. У већој мери је схематизован рељеф. Горје, брда и планине су приказани заобљеним и засенченим

[1] Видети: Kriegsarchiv, Wien, Türkenkrieg 1689, Memorien 1. Снимак карте у боји, у природној величини, и податак о њој ставио ми је на располагање професор Радован Самарџић, коме се најтоплије захваљујем.

[2] I. Zdravković, *Stari planovi u zbirkama nekih ustanova u Beču. Njihova dokumentarna vrednost i značaj za našu službu zaštite spomenika kulture,* Zbornik zaštite spomenika kulture XVI, Beograd 1965, 219—224. Он је карту прештампао из: Mitteilungen des K. K. Kriegs-Archivs, Neue Folge, II Bd., Wien 1888. Карту је пре тога поменула и објавила O. Nedić, *Grafičke predstave srpskih manastira kao izvorni podaci pri konzervatorsko-restauratorskim radovima,* Zbornik zaštite spomeinka kulture IX, Beograd 1958, 35 и нап. 41.



Сл. 1. Аустријска ратна карта из 1689. године



Сл. 2. Цртеж Студенице с аустријске ратне карте (1 : 1)

купама сличног облика, и то тако што су купе сложене у низове, или груписане према природи тла. Схематизовано су приказане и шуме, симболичним стаблима истог облика. Тврђаве и утврђена места су представљени симболима.

Слично су рађени и детаљни цртежи који уоквирују карту. Међутим, треба рећи да су, у овој војничко-топографској схематизацији, грађевине јасно издвојене и да њихови цртежи садрже корисне податке. То се односи и на представу манастира Студенице. Утисак је да није изостављена ниједна грађевина манастирске целине. У слици понеког од детаља који су се до данас очували пађе се грешка. С друге стране, особене појединости омогућују да се грађевина лако препозна. Схематизовани су отвори; на цртежу они имају вредност симбола. Тачно су приказане контуре и масе грађевина, а сасвим су приближни међусобни односи величина.

Студеница је посматрана из висине, са замишљене тачке на североисточној страни, а представљена је у нешто деформисаној перспективи. Манастир је затворен зидом, у траси коју има и данас.[3] Зид је тада очигледно одржаван на потребној висини. На његовим видљивим странама, источној и северној, под врхом је водораван низ прозора, изграђених ради просторија на унутрашњој страни. Зид нема ојачања, али му на врху стоје три, на спољну страну избачене кулице, изгледа кружне основе, купасто покривене. По свом облику и положају оне личе на стражаре-осматрачнице што се већ тада граде у одбрамбеној архитектури. Има се утисак да су две сличне кулице постојале на супротном, јужном делу обимног зида.

Главни улаз у манастир налази се југоисточно од главне цркве. Вероватно је то онај исти улаз који је коришћен све до последњих истраживачких и конзерваторских радова на томе месту.[4] Северно од улаза, дуж унутрашње стране описаног дела обимног зида, неколико је грађевина. Прва, најдужа, са вишим делом према дворишту можда је обухватала просторије чији су остаци откопани пре неколико година. У продужетку су, изгледа, две или три мале грађевине. Даље, иза њих, приближно северно од Богородичине цркве, стоји једна очигледно велика грађевина. Пошто је представљена са бочне стране, на цртежу се појављује у скраћењу. Лако је могуће да су то такозване велике ћелије, приказане на бакрорезу из 1733. године. С. Ненадовић је био сумњичав у погледу великих ћелија, па је њихов репрезентативни трем у приземљу везао за манастирску трпезарију.[5] Иако такође у скраћењу, са схематизованим прозорима, трпезарија се јасно види, западно од Богородичине цркве. Испред ње је неки низак зид, а на њену јужну страну се наслања грађевина која затвара доњи део куле и првобитни западни улаз у манастир. Од ње вероватно потичу темељи који се данас виде уз трпезарију.[6] Кула изнад овог улаза, подигнута у време краља Радослава, може се јасно препознати. Без крова је, а зидови су јој завршени зупцима.[7]

Челом окренуте према гледаоцу, грађевине дуж јужне ивице манастира много су јасније у масама. На јужној страни од југоисточног улаза у манастир, унутра је нека мала правоугаона кула, иза ње низак зид, па затим велика грађевина. Већ тада је, изгледа, био измењен велики средњовековни конак, чији су темељи недавно откривени.[8] Упадљиво велике зграде, снажних маса, што су се пружале одатле до куле изнад западног улаза, у међувремену су нестале. Као што се зна, на њиховим местима су конаци из XIX и XX века.

Самосталне грађевине у манастирском кругу и у цртежу су издвојене и обележене карактеристичним детаљима. То су католикон и три самостална параклиса. Богородичина црква у целини и њени делови имају облике који се већ на први поглед могу упоредити са стварним стањем. Изузетак је западни део њеног наоса, коме је цртач дао трobродан облик, свакако под утицајем тробродне спољне припрате на њега наслоњене. Нарочиту пажњу привлачи купола Богородичине цркве. На истакнутој маси поткуполног простора стоји низак тамбур, који носи наглашено високу калоту. Тамбур је завршен таласастом линијом, састављеном од натпрозорних лучних сегмената, што значи да купола тада још није била изгубила првобитан облик. У погледу католикона вреди још приметити да су оба калкана спољне припрате високо подигнута и на исти начин завршена, у облику који је морао настати под утицајем барокних схватања, што говори да су ови калкани надзиђивани у XVII веку.

Краљева црква се такође на цртежу лако препознаје по свом карактеристичном облику: њена једноставна кубична маса у целини је прекривена куполом. И овде калота куполе има изворан, неизмењен облик; њен обод, којим належе на тамбур, изведен је у виду таласасте линије. На обема калотама, у правцима страна тамбура, посебно су назначене линије нагиба покривача, из чега би се могао стећи утисак да су калоте на горњим површинама биле кришкасто завршене. Овим линијама је цртач или покушао да назначи пластику калота или истакао шавове у којима су се спајале оловне плоче покривача.

Два једноставна једнобродна параклиса, св. Николе и св. Јована, нашли су у цртежу одговарајућа места положајем, обликом и величином.

Цртеж Студенице на аустријској ратној карти представља заустављен тренутак у животу манастира, попут фотографије. Као докуменат својеврсних је особености. У неизбежној схематизацији изостављени су многи детаљи. Међутим, цртач је имао све особине доброг топографа: потрудио се да оствари добру просторну представу, а избором замишљене тачке гледања настојао је да забележи све што је тада постојало у манастиру. Његово дело оскудних представа лишено је фантазије. У томе је његова несумњива предност у односу према познијим бакрорезима у којима се основне структуре виђених целина попуњавају измишљеним облицима и призорима. Које су стварне вредности цртежа? Историјска свакако; у питању је најстарија позната представа манастира. Археолошке вредности потврђују и они делови целине који су се очували у неизмењеном облику и делови који су, у међувремену измењени и порушени, испитани у току последњих деценија. За грађевине и површине што су остале непроучене садржи, ако не велике податке, свакако поуздане наговештаје, које истраживачи морају имати у виду. Подаци о великим зградама на јужној страни манастира, на чијим местима стоје новији конаци, остаће, бар за догледно време, непроверени. Већу могућност истраживања пружа северна страна манастира. На крају треба поменути чињеницу, која данас, иначе, изгледа јасна, захваљујући прилично дугим испитивањима манастирске целине: манастир је у току своје дуге историје трајао приближно у оном грађевинском опсегу који је стекао негде почетком XIII века.

---

[3] Уп. С. Ненадовић, *Студенички проблеми*, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне републике Србије III, Београд 1957, 14.

[4] Уп. М. Радан-Јовин, *Однос утврђења и објеката у комплексу манастира Студенице*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе VIII, Београд 1969, 63—80.

[5] С. Ненадовић, *наведено дело*, 67—74.

[6] Исто, сл. 4.

[7] О кули је посебно писала Р. Јовановић, *Ликовне представе куле у Студеници и њено датовање*, Саопштења Републичког завода за зштиту споменика културе VIII, Београд 1969, 81—85.

[8] М. Радан-Јовин, *наведено дело*, сл. 2.

Un dessin du monastère Studenica sur une carte militaire autrichienne de 1689

Vojislav Korać

A l'époque de la guerre contre les Turcs, en 1689, un topographe autrichien inconnu a établi la carte d'une partie de la Serbie, où se trouve indiquée la frontière entre les territoires à ce moment-là sous la domination turque et les territoires occupés par les troupes autrichiennes. La carte est encadrée par les dessins détaillés de plusieurs lieux. Parmi ceux-ci celui qui attire la plus vive attention c'est le monastère Studenica. Bien qu'il soit schématique, tous les bâtiments du monastère sont marqués sur ce dessin. C'est la plus ancienne représentation graphique du monastère. Les parties du monastère conservées jusqu'à nos jours montrent que le dessinateur a fidèlement tracé ce qu'il a vu. Parmi les détails les plus intéressants il faut mentionner la tour au-dessus de l'entrée ouest, bâtie au début du XIII^{e} siècle, la coupole du catholicon et de l'Eglise du Roi, qui avaient encore leurs formes originales, de même qu'une série de bâtiments du côté est du monastère. Aujourd'hui il n'y a plus rien à cet endroit, de sorte que les détails du dessin peuvent aider dans les recherches à faire. Dans l'ensemble, le dessin montre que le monastère, conservé partiellement à l'heure actuelle, a très probablement eu, au cours de sa longue histoire, l'aspect qu'il possédait au début du XIII^{e} siècle.

Изложба Уметност Византије из збирки Совјетског Савеза

Десанка Милошевић

Двадесет шестог септембра 1975. године отворена је у Лењинграду изложба под називом „Уметност Византије из збирки Совјетског Савеза”. Изузетак чине три дела позајмљена из Државног музеја у Берлину, сва остала потичу из 16 најпознатијих музеја, библиотека и научних установа Совјетског Савеза. Државни Ермитаж, Државни руски музеј и Публична библиотека из Лењинграда, Музеји Кремља, Третјаковска галерија, Државни историјски музеј, Музеј ликовних уметности из Москве, Музеј источне и западне уметности и Музеј историјских драгоцености из Кијева, Музеј из Новгорода, Археолошки музеј из Херсонеса, Библиотека Академије наука СССР, Институт историје уметности Академије наука из Грузије и Институт историје БССР изнели су из својих ризница брижљиво чувано благо да би на једној овако велелепној смотри византијског стваралаштва показали шта се све, већ од XVII века, обрело у збиркама и музејима Русије: трудом, љубављу и „подвигом” великих поштовалаца старина и неуморних путника истраживача, научника и епископа; куповином приватних колекционара (Боткина, Строганова, Шувалова, Кананенка и др.); шта су крајем XIX века донеле из Египта велике археолошке експедиције, а шта ископали археолози приликом старијих (први радови почели 1872) и новијих истраживања на Криму, у Приуралској области, у Украјини, на Кубану, на северном Кавказу и у Закавказју, у Азербејџану, најзад приликом ископавања старих руских градова. И по количини и по уметничкој вредности прикупљени материјал представља, несумњиво, изузетно богатство. При овом набрајању не треба заборавити ни улогу ни бригу коју је у прикупљању уметничких дела имао Руски археолошки институт у Цариграду (основан 1894. год.), нити значај у проучавању тих дела најчувенијег руског часописа „Византијски временик” који је почео да излази исте године. Најзад, не можемо мимоићи ни занесењачки стрпљиве напоре рестауратора у њиховом крајње осетљивом послу конзервације уметничких дела. Посебно, доиста, ваља истаћи чињеницу да су баш руски и совјетски научници дали огроман допринос развоју историје византијске уметности, допринос који је у многим и стручним и научним пословима био пионирски. Изврсни посленици и велики истраживачи Н. П. Кондаков, Д. В. Ајналов, Н. П. Лихачев, Л. А. Мацулевич, В. Н. Лазарев — да поменемо само неке од преминулих — и само Л. В. Банк од живих и савремених, уживају светско признање. Њихове напоре наставља бројна генерација младих научних радника.

После октобарске револуције Ермитаж је постао највеће стециште дела византијске уметности, коме су, планском расподелом, додељене многе приватне колекције (А. П. Базилевског превасходно) и друге мање музејске збирке, тако да је Л. А. Мацулевич могао да устроји Византијско одељење Ермитажа. Такође планском расподелом Историјски музеј у Москви добио је највећи број грчких рукописа са минијатурама, које је у своје време Арсеније Суханов поклонио Синодалној библиотеци. У организовању археолошких ископавања Ермитаж је развио највећу делатност; у публиковању својих збирки такође. На основу проучавања сребрног посуђа богатих збирки Ермитажа, Л. А. Мацулевич је издао за науку капитално дело „Byzantinische Antike” Berlin—Leipzig (1929. год.) а А. В. Банк две изванредне књиге „Искусство Византии в собраниях государственного Эрмитажа”, Лењинград 1960, и „Византиское искусство в собраниях Советского Союза”, Лењинград—Москва 1966. Ова друга књига садржи 202 обрађена предмета али је у њој изостављено сликарство рукописа и фресака. Највећи број овде објављеног материјала представљен је на изложби.

Због тога није случајно што се велика изложба византијске уметности одржава баш у Државном Ерми-



Општи изглед изложбене просторије

тажу нити што је главни организатор Алиса Владимировна Банк. Снагом своје неуморне личности и угледом свога знања и искуства, она је у позним годинама свога живота непосусталом енергијом прионула овако обимном и сложеном задатку: организацији изложбе и организацији симпозијума „Уметност и култура Византије". Додајмо одмах, да је ово прва тог обима и значаја изложба византијске ликовне и примењене уметности у Совјетском Савезу, а трећа велика изложба ове врсте у Европи за последњих десетак година. Атина је 1964. године остварила велику изложбу византијске уметности из европских збирки (без учешћа Совјетског Савеза), а Венеција је 1973. године понудила своје тумачење уметничких односа и улоге Византије, изложбом „Venezia e Bisanzio". За развој византолошке науке ове изложбе имају значај који, очевидно, није потребно посебно истицати. Док су две претходне изложбе биле пропраћене каталозима, за ову изложбу у Лењинграду каталог није могао да буде довршен. То је, доиста, околност која стручњака доводи у положај радозналог љубитеља и посматрача, принуђеног да памти јер није у могућности да дискутује о проблемима изложбе и њеној концепцији. Недостатак је тим већи што ће на изложби у Москви многа дела, овде изложена, бити замењена другим; првенствено: коптски текстил, рукописне књиге и иконе. Тај материјал ће Москва дати из својих збирки. То додуше није тако велики број да би битно утицао на састав изложбе, али то је у сваком случају чињеница са којом ваља рачунати. Кратки путеводитељ по изложби и легенде у витринама садрже само најнеопходније по-



Изложбена сала — иконе

датке и не могу ни издалека да употпуне велику празнину изазвану недостатком каталога.

Садржај изложбе сачињавају уметничка дела свих родова. Фреске су, из разумљивих разлога, представљене у несразмерно малом броју. Иконе су изложене у свим врстама технике (енкаустика, мозаик, емаљ, темпера); минијатуре у књигама и на ротулусима; скулптура, сребрно посуђе, накит, стакло, рељефи у кости и драгоценом камењу, керамика, уметнички вез и тканине, новац и печати, документи и натписи на папирусу, пергаменту и камену, и други археолошки споменици различите врсте како се набраја у нареченом путеводитељу. То је заиста огромна количина материјала, али, „на жалост, оно, у чему су Византинци били најјачи — стварање целовитих ансамбала, у којима се архитектура, живопис, скулптура, примењена уметност, музика и литургија сливају у једну целину — на изложби, због техничких околности, немогуће је било представити" (В. Н. Лазарев, у уводу *Кратког путеводитеља).*

Циљ изложбе је био да се прикажу не само дела византијске уметности у свој чистоти стила, већ сва она огромна стваралачка и уметничка делатност која је цветала у пространим подручјима Византијског Царства. Та концепција објашњава углавном и распоред материјала на изложби и избор изложених предмета. Што се тиче избора он не мора искључиво бити опредељење организатора; ту су увек нужне нагодбе, оправдане или формалне, са онима који дела позајмљују. Међутим, сама чињеница да је изложба замишљена да буде у два града објашњава, због чега неки предмети одсуствују на свој лењинградској премијери.

Ако су концепција изложбе и избор предмета дело Алисе Банк и њених сарадника, други задатак, поставку материјала и ону осетљиву техничко-уметничку страну посла, извршио је уметник В. А. Павлов. Његов задатак, доиста, није био лак. Огромни простор такозваног Георгијевског зала, мања просторија до ње, као и дугачки ходник који води из ње, били су доиста неподесни као амбијент у коме би се за ову изложбу нашло најприкладније решење. Пре свега, ове просторије, пренаглашено раскошне у својој архитектури и унутрашњој декорацији, било је тешко учинити ненаметљивим. Дозвољавам себи извесна поређења: изложба, „Стара српска уметност" у Palazzo Venezia у Риму, добила је за излагање такође декоративно пренаглашени амбијент. Професор Каранденте створио је у тим великим „халама" старе палате, системом паноа повезаним у елипсе, потпуно нови простор. Огромну висину старих дворана свео је на трећину тиме што је непосредно на горњој висини паноа поставио осветљење које пада наниже а оставља у потпуној тами све горње површине. Слично је учињено и на изложби „Venezia e Bisanzio" у Венецији. У жељи да се створе подеснији мањи амбијенти, велике дворане су паноима разних облика и величине тако испрегрбиване, да се изгубила прегледност и јасност простора у целини. Међутим, савремена поставка изложбе, конструкција стаклених витрина, осветљење и посебно изузетно истанчан и потпуно савремен укус у избору боја и материјала примењених у опреми изложених предмета (емаљ, слоновача, злато) чине ову изложбу у музеолошком смислу изузетном. А. Павлов је покушао да проблем неподесног простора реши сличним начином али несравњено скромнијим средствима. Он је применио такође систем паноа и витрина али у једном крајње строгом и једноличном распореду. При томе, он се користио готово искључиво белом бојом и за паное и за позадине витрина тако да ни те витрине, а поготову постаменти, у једноставним геометријским облицима коцке и паралелопипеда обојених у разорним односима супростављених црно-белих површина, нису били ни приближно подесни да истакну раскошну и блиставу лепоту византијског златног накита, сребрног посуђа (изванредни сребрни тањири нису се уопште могли видети са задње стране на којој су били жигови или рељефне преставе), златних иконица у емаљу, предмета од слонове кости и бронзе, изванредних рељефа у стеатиту, и, нарочито, прекрасних камеја рађених у хелиотропу, лапис лазулију, ахату и јаспису. У тим великим белим витринама огољеним до сиромаштва, ова дивна глиптика изгубила је свој прави оквир. Недостатак племенитих материјала у опреми, недостатак огледала и увеличавајућег стакла у излагању, доиста је за жаљење. Претпостављам: уметник је хтео да материјал који се излаже говори сам собом, а да аранжман буде што неприметнији. Међутим, у византијској уметности се увек унапред рачунало на раскошну опрему, која је и сама извођена с истанчаним укусом и занатским савршенством да би блештаво и богато истакла особене вредности уметничких дела. Сетимо се, они су и иконе одевали у окове од сребра, злата и драгоценог камења и стављали подеу од најраскошнијег текстила; они су знали да удружују најразличитије врсте материјала усклађујући њихове односе. Међутим, овде, на изложби, огољени унутрашњи простор једноличних витрина и црно-беле коцке постамента — потпуно исте и за накит, и за икону, и за камен — нису могли бити најсрећније решење.

Да се вратимо на организацију изложбе. У основној поставци аутори се придржавају хронолошког начела, тако да су поређана у скупине дела различитих уметничких врста. Аутори сматрају да „такво груписање материјала даје могућност праћења и општег тока развитка уметности и специфике његових посебних видова". Може се и поштовати и применити то начело, али је, доиста, крајње тешко да се прати хронолошки развој одређених техника. У тој огромној сали човек се непрекидно враћа на неке почетке: дрво, камен, сребро, злато, текстил — хронолошки оквир, II—VII век; па опет то исто и иконе — VI—VII век; ствар се понавља и с IX и XI веком. Тако иде и са иконама: иконе, рукописи, примењена уметност — IX—X век; па XII, XIII—XIV век. Не само да је материјал измешан у витринама него врло често није ни технички најпогодније постављен. Мале иконице су обешене о зид витрине или су стављене у други ред, па се доиста не могу потпуније сагледати.

Намера организатора је била да избором предмета пруже једну далеко ширу географско-уметничку карту свих оних токова и праваца уметности и пре стварања византијског стила као особеног израза, да покажу уметничка дела која су настајала упоредо са делима византијске уметности, као и она која су понела обележја провинције и месне традиције и, најзад, да покажу и дела, искључиво иконе (!), позније епохе у којима се византијски стил у својој позној италогрчкој варијанти XVI века понекад једва препознаје. У оквиру тог схватања обухваћена су дела у широком хронолошком распону од II—XVI века. Због тога се на изложби налазе

и касноримски портрети, и ране египатске тканине, и фајумски портрети, и античко сребрно посуђе, и материјал из могила Суук-Су, и стакло из Сирије, и предмети источњачких култова (бога Сабазија) и ранохришћански симболи и палмирске стеле.

Из касноантичког раздобља ваља посебно истаћи сребрне предмете ископане у селу Концешти на обали реке Прут (IV—V век). Ведро, шлем, крчаг, столица на расклапање, украшени рељефима, дела су изванредне лепоте и изузетне уметничке вредности, као што су на свој начин и лепи и драгоцени предмети нађени у гробу месног господара Босфора: оружје, украси за одела и коњску опрему изведени савршеном техником инкрустације. Готске фибуле и германске копче са орлом из могиле у Суук-Су, VI—VII век, одражавају укус варварских племена која су прохујала средњовековном Византијом. Драгоцени су примерци стакла из Сирије и стаклена чаша из наше Подгорице (IV век), на којој су приказане старозаветне сцене. Изузетну вредност представљају тањири цара Констанција II (343. година), а такође и фини портрети рађени у златним листићима на дну бројних стаклених посуда.

Сребрне чаше-тањири, изложени у посебној витрини, пропраћени легендом „Античке традиције у ранохришћанској и рановизантијској уметности" (II—VII век), и по теми и по начину обраде су антички; међутим, златарски жигови их стављају у тачно одређене временске оквире. Тањир са дршком и представом Нила (491—518), тањир на коме је представљен пастир са стадом (527—565), тањир са представом храњења змије, као и они на којима се налазе представе Мелеагра и Атланте (613—629), Силена и Менаде, Подела Ахиловог оружја и др. показују како је античка уметност продужавала свој живот у византијској уметности; то се најбоље очитује на групи култних предмета, као што су: чаша епископа Патерна, посуда —бљуда са крстом у нијелу (629—641) са жигом цара Ираклија, амфора из VI века, дарохранилница са портретима Христа, апостола Петра и Павла, Богородице и арханђела (550) нађена у Херсонесу у олтару цркве. Сва ова сребрнарија изузетне уметничке вредности и лепоте показује како су велики и искусни мајстори и зналци заната били Византинци!

Међутим, у посебној витрини изложено је неколико тањира који су већ од свога налажења били предметом дискусије. То је чувена посуда—бљуда са представом јеванђелских сцена (датована у VI или VIII и IX век) која је свакако источњачког порекла.

Изванредни и добро познати примерци накита потичу из времена од IV до VI века.

Драгоцена је и збирка печата са ликовним представама и натписима од V до XIII века.

Збирку коптског материјала (дрво, камен, кост, текстил, иконе) сачињавају прворазредни комади. Прика-



Богородица Заступница

зани примерци византијског текстила изванредне су лепоте; понеки од њих би можда били и омајадски.

Керамика изложена у посебној витрини обухвата раздобље од IX до XIV века и њена веза са Истоком је несумњива, док је њено датирање у поређењу са нашим и византијским материјалом, чини се, нешто другачије.

Драгоцене су збирке емаља (византијских и грузијских), технике којом су Византинци показали своје ненадмашно мајсторство и невиђено осећање за боју. Како су стилски чисти, византијски обрасци добили црте укуса локалних грузијских наручилаца да̂ се одмах уочити. Довољно је упоредити иконицу Силаска у ад, с краја XII века, и св. Теодора Драконоборца. Једноставну лепоту златне позадине византијског мајстора, грузијски мајстор је до крајњих рубова испунио шареним орнаментом из кога неодољиво пробија прастари источњачки horror vacui.

Предмети од слоноваче, почев од VI до X и XII века, и сиријског и византијског порекла, изузетно су занимљиви и по темама и по техници. Ту је познати диптих са Симеоном и Аном, на основу кога је Вајцман замислио теорију о портативним олтарима, затим Христос крунише цара Константина VII, познати триптих са Богородицом са Христом, св. Николом и Јованом Златоустим, Четрдесет мученика са светим ратницима, неколико изванредних ковчежића, као и једна серија празничних иконица које су, чини се, више италијанске него византијске, уколико нису искључиво италијанске.

Изложена је и драгоцена група иконица резаних у стеатиту: Деизис са светитељима, Три света ратника и др. Рељефи, тачније, камеје изведене у драгоценом материјалу и иконице Богородице и Христа у лапис лазуру, откривају истанчаност и савршенство технике византијских мајстора!

Сребрни окови, реликвијари, ставротеке и бронзане иконе од X до XIII века заслужују посебну пажњу, а неке се од њих могу непосредно повезати са нашим бронзаним иконицама из Раковца.

Изванредна је, и раскошна и необична, збирка великих сребрних и позлаћених чаша, које Руси називају „братина", украшених рељефима са темама лова, борби животиња, са представама музичара и играча, са представама птица и других животиња о чијем се пореклу врло различито просуђивало. Док је Алиса Банк видела у њима провинцијско-византијску школу, В. П. Даркевич их је протумачио као слободне варијације на теме из романа „Дигенис Акрита", залажући се, чак, читавим низом аналогија за престоничко порекло ових дела.

Ако бисмо још додали да на изложби поред раног текстила зауставља пажњу раскошни сакос патријарха



Богородица с Христом, XIV век

Фотија и изванредни шлем са најтананијим филиграном (оба из Оружане палате у Кремљу) тиме бисмо само овлаш поменули најзначајније предмете из области примењене уметности.

Што се тиче скулптуре не можемо да изоставимо рељеф арханђела Гаврила из Цариграда, ни рељефе Петра и Павла из тврђаве Цепина у Бугарској (XII век), који имају сличности са студеничким рељефима, па су, према томе, вероватно из истог времена; светитеља Луку (крај XIII века) и дивни капител из Кахрије џамије из Цариграда.

Рукописима је на изложби посвећена значајна пажња: грчко јеванђеље број 21 из IX—X века, рукопис бр. 101 са заиста прекрасним минијатурама „пластичног" стила који је изазвао у своје време познату дискусију Гранстрем—Лазарев, па се после конзервације показало да су оба дискутанта били у праву: рукопис јесте из XII века, а минијатуре јесу из XIII века. Не могу се такође не поменути ни псалтири, бр. 274 и 305, из Публичне библиотеке, као ни псалтир за кога је Вајцман већ раније доказао да представља копију чувеног рукописа бр. 139 из париске Националне библиотеке. Пажњу привлаче и појединачни листови рукописа као и литургички свитак што га је у Цариграду прибавио Руски археолошки институт.

Фреске су заступљене драгоценим фрагментима из Ани (Јерменија): Нерукотворени спас и Богородица са Христом, с почетка XIII века, личе на Курбиново, као и фрагменти из Херсонеса.

Галерија икона почиње раним радовима у дрвету и воску: Ава Авраам (Берлин), Срђ и Вакх и Два мученика из Кијева (крајње провинцијски и почетнички груб рад). Изложено је шест мозаичких икона: Пророк Самуил, Свети Теодор, Четири светитеља и др. На жалост недостаје дивна иконица св. Николе у сребрном окову (почетак XIV века) из кијевског Музеја источне и западне уметности. Познато је да Совјетски Савез има и драгоцену и бројну збирку византијских икона. На изложби недостају иконе без којих се развој иконописа не да замислити, међутим због договора између Лењинграда и Москве, као што смо већ рекли, иконе се не селе из једног града у други, па на изложби нема Владимирске Богородице ни икона Теофана Грка (сем једне). У најранија дела убрајају се: Св. Пантелејмон, датиран у X—XI век (!), затим Архиђакон Стефан, чувени Григорије Чудотворац, једна од најлепших икона XII века, несумњиво цариградског порекла, Свети апостол Филип, Теодор и Димитрије; две дивне иконице — Силазак у ад и Силазак Св. духа и читав низ познатих икона с почетка XIV века, обе иконе Благовести (једна је из почетка XV века), Дванаест апостола, Пророк Илија, Успење и друге; Пименовска Богородица, затим Христос Пантократор из 1363. године, Јован Златоусти Теофана Грка и др. припадају другој половини XIV века. Циклус Празника из Новгорода је у тој мери рестаурисан да ми се чини да није ни било потребно да се излаже.

Нас посебно занимају иконе приписане Србији. Док се за Мати Молебницу, изложену без окова, то може устврдити, а за Одигитрију у бисеру, и Јована Претечу које је објавио Лазарев, то се свакако може прихватити, датирање и атрибуција Богородице Заступнице, која припада типу Фрајзиншке, нису баш најсигурнији. Такозвани Кривецки деизис, уколико би и био српски рад, онда је сигурно каснији од XIV века, а уколико би га везали за грачанички иконостас, онда би лик Христа био најприближнији лику Христа са иконостаса из XVI века.

На изложби је приказан, чини нам се, несразмерно велики број италогрчких икона. Неке од њих су више венецијанске него грчке; а приписана им је често већа старост него што је то уобичајено, што се нарочито односи на иконе датиране у XV век. Можда би било срећније решење да су изложене оне две монументалне византијске иконе XIII века са представом Богородице са Христом из Руског музеја и Ермитажа без обзира што је на њима знатан утицај Италије, оне, баш због тога, у развоју и проучавњу византијске уметности XIII века имају тако значајну улогу.

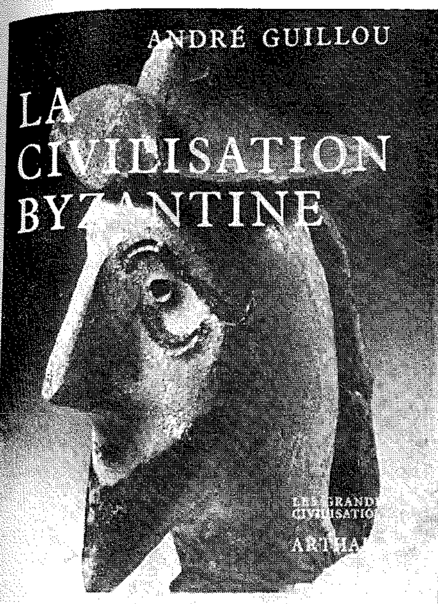
Добија се утисак да је доста простора посвећено античкој уметности од II до V и VI века, уметничком стварању у источним провинцијама, Сеоби народа и ранохришћанској уметности. Последњем издисају византијске уметности, италогрчким иконама XVI века, дато је, чини нам се, знатно више простора него што се могло очекивати. Изложба би сигурно добила у својој чистоти и јединству да је све оно што је најбоље и стилски најчистије — посебно истакнуто: и бројно и начином излагања (све најбоље иконе, сви најбољи рукописи, текстил); тако би било довољно погледати само лењинградску изложбу, а не би предстојала обавеза да се види и московска варијанта изложбе. Међутим, ваља нагласити да византијско благо совјетских музеја приказано на овој изложби, и количином и разноврсношћу материјала и техника и уметничком вредношћу предмета, представља данас несумњиво богатство највеће на свету.

Овај преглед није сигурно ни изблиза довољан да се схвате сва лепота и богатство изложбе. Међутим, ма како да је изложба сама по себи драгоцена за упознавање, за проучавање и даљи развој науке, тек у каталогу се могу очекивати научни исходи и схватити сви они проблеми са којима су се неизбежно суочили аутори изложбе, до које мере су их успешно решили или чије решење, на данашњем нивоу науке, треба још увек чекати. И проблеми атрибуције као и проблеми датовања појединих дела су подједнако сложени. Био је то свакако огроман посао да се за свих 1054 предмета претресе литература, да се класификују дела од којих су многа до сада само уопштено приписана Византији, од којих су друга више из патриотских него објективних разлога приписана националним и локалним школама. Најзад, у фондовима руских збирки налазе се иконе донете са најразличитијих страна. Српске, бугарске, румунске или украјинске иконе захтевају понекад и даља и дубља изучавања. Данашња непоуздана и непотпуна сазнања о њима и мајсторима који су их извели биће предмет свакако посебних студија.

Пошто је и на овој изложби у знатној мери обухваћено и стваралаштво варварске провинције и руских мајстора који су радили под непосредним утицајем Византије, као и стварање на ближем и даљем Истоку, онда би ова изложба могла да понесе такође и назив „Византија и древна Русија".

Надамо се да ће после једне овако торжествене изложбе у Лењинграду и оне која ће тек бити у Москви, остати каталог као трајна и неопходна научна вредност, као подстрек за даљи развој историје византијске уметности којој су аутори изложбе дали изузетно значајан допринос.

Књиге



André Guillou

La Civilisation Byzantine

Collection:
Les Grandes Civilisations
ed. B. Arthaud, Paris 1974

620 страна, 206 илустрација,
8 табла у боји, 42 карте и скице

Андре Гију је врло познато име савремене француске византологије. За упућенијег читаоца, који се морао сусретати са Гијуовим ранијим изучавањима неких страна византијске цивилизације, посебно на тлу Италије, и са његовим прецизним издавањем документарних извора за византијску историју, ова констатација свакако не представља новину. Истичемо је, ипак, уз спомињање досадашњег ауторовог опуса, да би јасно биле подвучене његова компетентност свестраног научника и, следствено томе, способност решавања једног тако сложеног задатка, какав је писање синтетичког огледа о византијској цивилизацији. Обе особине у више махова сјајно се исказују у књизи која је пред нама.

Пре свега, мора се истаћи темељитост прилаза и обраде. За разлику од неких других дела са сличном тематиком, Гијуова књига је веома обимна, што је омогућило да скоро сва значајна питања у развитку византијске цивилизације буду разматрана како то заиста заслужују. Уз то, први пут се дешава да се у једном делу овакве садржине готово четвртина целокупног излагања (I, Историјска еволуција: стр. 19—100) посвећује историјским и географским оквирима у којима се развијају основни феномени византијске цивилизације: држава, друштво, економија и култура (103—397; закључак: 399—402). Темељитост се такође огледа у изузетно доброј опремљености књиге, која иначе нема научни апарат са напоменама: 206 илустрација, 8 табла у боји, 28 карата и планова у тексту, мали приложени атлас са 14 карата, богата хронолошка табела са рубрикама — политички догађаји, религиозни догађаји, културни живот, персијски и муслимански свет, словенски свет, западни свет (448—521), опширан индекс са објашњењима појмова уз уобичајене упуте на одговарајуће странице (525—583), тематски сређена оријентациона библиографија (593—605).

У изради великих синтеза посвећених појединим цивилизацијама, када ваља целовито одсликати сложени и вишевековни развитак једног друштва, његове материјалне и духовне културе, ауторово исправно поимање тог друштва представља битан предуслов да његова основна замисао буде преточена у сугестивну књигу. А. Гију је у великој мери имао тај предуслов и умео је добро да га искористи. Не запостављајући ниједну страну живота Византије, он са успехом реконструише најважније појаве њене цивилизације и, доводећи их у међусобну везу, често исказује занимљива тумачења и уопштавања. Течна нарација, праћена обиљем анегдотских примера, каткад можда њима и преоптерећена (162 сл., 253 сл., 282—286), чини овај преплет врло животним. Нека места су посебно успела: преглед споменика средњовековне Грчке (70—77), одељци о правди и финансијама (133—157), опис привредно-трговачког положаја Цариграда (305—307), одељак о осећањима и веровањима византијског света (378—397).

Међутим, колико год да плени читаоца, ова књига извесним озбиљнијим празнинама у прилазу и концепцији изазива и нека неслагања. Њена највећа слабост проистиче из статичности посматрања, која је у већој или мањој мери карактеристична за описе појединих значајних феномена византијске цивилизације. Последице овог основног методског недостатка су двојаке. С једне стране, остали су несхваћени или недотакнути неки изванредно значајни процеси и појаве у развитку цивилизације. С друге стране, извесне етапе у историји Византије, које су иначе у основи запажене, остају нејасне или погрешно схваћене. Овакви недостаци нарочито су видљиви у поглављима о држави, друштву и привреди, најважнијим поглављима за разумевање темеља византијске цивилизације.

У поглављу о држави, пре свега није схваћен свесни континуитет реформи, спроведених крајем III и почетком IV века, за влада Диоклецијана и Константина. Стога је и могућ изненађујући закључак да су се оне стихијно појављивале и да су реформе из Константиновог времена, кад је у питању карактер власти (однос цивилне и војне компоненте), принципијелно противстављене Диоклецијановој организацији државне управе (116—117). Напротив, за епоху Диоклецијана и Константина карактеристична је свесна усаглашеност реформних потеза који израстају једни из других, тако да се владавине двојице великана морају посматрати као јединствен период великог преображаја Рима у Византију; разуме се, у Византију која по много чему личи на Рим зрелог доба. Такође није правилно оцењен други суштински преображај, на основу кога је у VII веку Византија прерасла у праву средњовековну државу (119—120). Наиме, неке кључне стране тог преображаја везују се већ за VI век, па се протежу на следеће столеће (централна управа), а друге се стављају чак у VIII век (стварање тематске организације). Тиме је заобиђена значајна прекретница коју чине Ираклијева влада (610—641. год.), и влада његових непосредних наследника, и тако је раздвојена једна од кључних граничних линија у развитку Византије. Најзад, потпуно несхваћена и недотакнута остала је државна организација позновизантијског доба (после XII века), тако да се стиче утисак да је њено изграђивање било завршено већ стварањем тематског система претходне епохе.

Схватање основне структуре државног апарата такође није без слабости. Тако аутор сматра да византијска држава има пет „великих служби": финансије, правда, дипломатија, војска, црква (125 сл., 133 сл., итд.). Овакво свођење цркве на исту раван са појединим гранама државног апарата личи на поновно увођење, али заобилазним путем, старе и одбачене теорије о византијском цезаропапизму. Никад у Византији црква није чинила део државне управе, нити се на било који начин у њу уклапала. Црквена организација, штавише, била је једина установа општег значаја, која је уживала аутономију у једном тако етатизованом друштву, као што је било византијско. Са тог разлога, упоређивати се могу само целокупни државни апарат, на једној, и црквени апарат, на другој страни, као две руке једног господара — цара. Чак ни ово становиште не може се сматрати апсолутним, јер је црква постепено све више бранила схватање о постојању две равноправне власти овога света — световној, оличеној у цару, и духовној, оличеној у патријарху. То је била теоријско-правна основа на којој је византијска црква надживела световну власт у данима турског освајања.

Поглавља о друштву и економији, чини се у још већој мери од одељка о држави, такође носе печат већ споменутог основног недостатка ауторовог метода. Генеза византијског друштва је готово невидљива, а поједине њене етапе, нарочито позно доба, остају сасвим необрађене. С друге стране, несразмерно велики простор посвећен је ропству, иако је оно за Византију од почетка имало секундаран — и то је с временом све наглашеније — економски и друштвени значај. Већ од Диоклецијанових и Константинових времена, да не говоримо о добу које наступа у VII веку, робови престају да чине основну производну снагу друштва, мада се појединачно јављају до краја средњег века. Ту ноторну чињеницу Гију као да потпуно превиђа, сматрајући да је ропство „... une réalité fondamentale de la vie economique au moins jusqu'à la fin du XIIe siècle" (197).

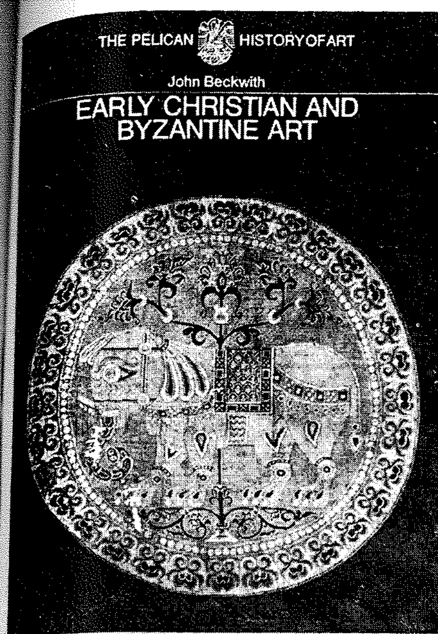
Сасвим супротан третман од робовласничке епохе, али исто тако погрешан, добила је феудална епоха. А. Гију, наиме, очигледно не признаје да у византијском друштвеном и економском развитку постоје многе типично феудалне црте. Ни на једном месту у својој обимној књизи он, чак, није ни употребио овај термин. Пренебрегавање феудалног карактера, последњег великог раздобља у византијској историји, није ништа друго до занемаривање једне од његових основних покретачких снага. Стога и јесте читав приказ позновизантијског доба, не само у одељцима о друштву и економији, него и у одељку о државним институцијама, изразито слаб и оскудан. Аутор, једноставно, није имао да понуди алтернативно решење, што представља својеврсну потврду исправности гледишта оних истраживача који су у византијској стварности открили бројне елементе феудализма. Данас то више нису усамљена гледишта која се могу превидети. За последњих тридесетак година истраживање византијског феудализма силно се развило и у западном и у социјалистичком свету, тако да се упорно заобилажење одговарајућих исхода, који су на разним странама постигнути, налази у упадљивом раскораку са убедљивошћу лепих излагања о другим питањима. Ове слабости нарочито се јављају у тумачењу генезе аристократског сталежа, чију важност Гију не само да уочава него и подвлачи, али чију социјалну суштину не објашњава. Отуда и нека изненађујућа тумачења: a) да је владајућа класа позновизантијског доба била „класа функционера" (111), што никако не може бити тачно у епоси за коју је карактеристично распадање, управо на феудалној основи, некадашњег моћног управног апарата државе; b) да је за византијско друштво била типична непрестана борба између два сукцесивно фаворизована сталежа — велепоседника и врхова бирократије (399), што се може узети само као одлика једног уског раздобља — углавном XI века — а не читаве византијске историје; c) да се од XI в. уздиже средња грађанска класа, чији утицај почиње да се све више осећа у политици (316), што за писца ових редова представља неразумљиву констатацију, будући да је за Византију карактеристична неразвијеност споменутог слоја. Управо са тог разлога је у епохама највећих спољнополитичких искушења (крсташи, италијанске републике, Срби, Турци) било онемогућено стварање грађанских снага, кохезионих клица новог доба, тако карактеристичних за уздизање националних монархија на Западу.

Могло би се изрећи још доста таквих примедби, али како су оне, можда, од мање важности, могу се оставити по страни, поготову ако не желимо да негативним оценама непотребно оптеретимо једну, иначе вредну књигу. Неопходно је овом приликом указати бар на један од узрока претресаних слабости, јер, у питању је други значајан пропуст, рекло би се занатски, ауторовог методског поступка. За Андре Гијуа је, изгледа, византолошка литература на словенским језицима велика непозница, нарочито када су у питању истраживања државног и социјалног устројства Византије. Истини за вољу, ту и тамо је наведено понеко дело, најчешће на руском језику, било у библиографском прегледу или у самом тексту, али је највећи део резултата руске византологије, а по готову осталих словенских византолошких школа, остао изван видног поља писца. Очевидно је, и пример Гијуове књиге то добро показује, да се велики синтетички огледи о читавим цивилизацијама не могу стварати на овакав начин, тј. занемаривањем једног знатног, и значајног подручја светске научне продукције. Верујемо да је јасно да оваква критика има искључиво методску, а не пансловенску или националну подлогу.

Потребно је на крају овог приказа посветити пажњу и култури, као последњој непретресаној, а тако значајној области византијске цивилизације, поготову што се за њу аутор увек посебно интересовао. Тиме се и може објаснити што нека од најбољих места у књизи говоре о културним приликама. На почетку смо, у том смислу, споменули одељак о вери и веровањима, коме треба придружити излагање о материјалу за писање, књизи, образовању, осећању лепоте у Византинаца. Међутим, извесни недостаци могу се запазити и у овом поглављу. Неке стране византијске културе приказане су врло оскудно и формално. Тако излагање о књижевности садржи много списатељских имена и наслова дела, дакле елементе који не доносе сазнања о уметничким вредностима, идејама, књижевним родовима, о свему ономе што данашњег читаоца највише занима. О филозофији, тој краљици средњовековних наука, такође није речено скоро ништа, а из излагања о архитектури, изузев донекле кад је у питању рано доба, не могу се извући сређени утисци о правцима и етапама њеног развитка. Најзад, пада у очи да ни метод праћења неких основних развојних линија византијског сликарства није увек сигуран. Најјаснији пример представља објашњење порекла оријенталних утицаја у сликарству за великог културног полета тзв. македонске епохе (друга половина IX и X век). Аутор прво поставља тезу, усталом не непознату, да је у доба иконоборства ислам утицао на тематику службене уметности, тезу која се мора стављати под велики знак питања, откако је Пол Лемерл објавио своја сјајна истраживања о аутохтоности корена византијског иконоборства (*Le Premier humanisme byzantin*, Paris 1971). Затим следи доказ о исправности претходне тезе: цар Теофило (829—842. год.) украшавао је своју палату по узору на калифин двор. Та околност, међутим, не представља илустрацију схватања уметности читаве иконоборачке епохе, већ једну појаву из њеног завршног раздобља, када је Теофило заиста на разне начине подражавао свакодневном животу арабљанских калифа. Из ова два става, тезе и доказа, изведен је закључак да су оријентални утицаји, који се могу запазити у уметности из доба македонске династије, вероватно потицали из времена борбе против икона. Споменути оријентални утицаји, при томе, нису ближе одређени. Чини се да није потребно посебно истицати опасности које проистичу из оваквог начина закључивања.

Неке од изречених критичких примедби као да указују на извесно нестрпљење са којим је А. Гију стварао своју књигу, извесну брзину која није дозволила равномерно сазревање свих њених делова. Многобројне материјалне грешке, чије се систематско навођење као мање битних појава овде изоставља (према аутору, примера ради: манастир Морача налази се у југословенској Македонији — 385, Нормани заузимају делове Грчке 1143, ум. 1147 — 29, Галипоље пада у руке Турака 1357, ум. 1354, а Једрене 1365, ум. почетком те деценије — 31, итд.), упућују на исти закључак. Пред нама је добра, али неуједначена књига, којој се, уз похвале упућене блиставим страницама, могу ставити и озбиљне замерке.

Љубомир Максимовић



John Beckwith

Early Christian and Byzantine Art

The Pelican History of Art,
Penguin Books
Harmondsworth 1970

161 страна текста,
23 стране напомена,
304 црно-белих фотографија,
велика 8°

У познатој едицији ове угледне енглеске издавачке куће, која је посвећена специјализованим студијама о уметности у Европи, објављена је и књига Џ. Беквита. За енглеско језичко подручје, које је имало студију ове врсте само у делу О. Далтона, објављеном још 1911. године, потреба за једним савременим прегледом византијске уметности и науке о њој, била је очигледна. Џ. Беквит, истакнути стручњак за византијску пластику, текстил и метал, прихватио се овог тешког задатка са промењивим успехом.

У уводном делу (стр. 1—7), аутор на сумаран начин уводи читаоца у време раног хришћанства кроз неколико напомена о прводитним култним местима, најстаријим текстовима који се односе на хришћанско богослужење, о појави првих издвојених гробаља, првих одежди и основног репертоара мобилијара. Друго поглавље *(Ранохришћанска уметност: Рим и наслеђе Цезара,* стр. 8—22), по свом схватању и наведеним споменицима садржи део основних резултата Грабарове књиге (Le premier art chrétien). Аутор тачно наводи да је ранохришћанска уметност рођена на основама касне античке уметности и да је хришћанско учење дало нове димензије уметничким облицима узетим из традиција широко распрострањеног паганизма. Необично је што аутор занемарује студију А. Грабара о Плотину и пореклу средњовековне естетике (Cahiers Archéologiques I, 1945) која представља основу за суштински прилаз проблему. На овом месту истичемо и једну методолошку напомену која се односи на енглеску школу у целини. Наиме, споменици архитектуре искључени су из појма „art". И поред разлике између схватања простора цркве на Истоку и на Западу, тешко је прихватити било коју врсту прегледа византијске уметности у којој је зидно сликарство одсечено од своје основне функције. Ова напомена општег карактера има, у односу на дело које је пред нама, и посебну примедбу. Ако је већ било ауторово начело да о архитектури не говори, онда су ретки помени посвећени архитектури неоправдани, као што је то случај када је реч о Св. Срђу и Вакху, Св. Софији (стр. 45—46) или о српској архитектури из XIV века (стр. 148—149).

Треће поглавље *(Источне провинције царства и оснивање Цариграда,* стр. 23—34) спада у најуспелије делове књиге. Аутор наводи заиста све преостале споменике из овог раздобља на широком подручју Медитерана. Расцепканост уметничких центара (Јерусалим, Антиохија, Александрија, Северна Африка) и фрагментарна очуваност материјала нису ни пружали могућност за неко чвршће повезивање. Чини се да је Беквит сасвим у праву кад улогу Александрије, као стваралачке метрополе хришћанске уметности, ставља под сумњу, судећи бар по ономе што је до нас дошло.

Четврто поглавље *(Синтеза световне и религиозне слике,* стр. 35—43) већ и својим насловом привлачи пажњу. На жалост, читалац који жели да буде обавештен како је, у предјустинијанова времена, заиста дошло до ове синтезе, остаће разочаран. Текст се своди на набрајање преосталих уметничких предмета и њихов опширан опис. Добија се утисак, из оваквог приступа, као да је увођење религиозних тема у царску иконографију, и обрнуто, вршено само по себи и од случаја до случаја. Код аутора је присутан недостатак, не тако редак код иначе учених историчара уметности—медиевалиста на Западу, познавања словенских језика. Тешко је заиста говорити о почецима праве византијске уметности, а да се при томе заобиђе текст В. Н. Лазарева из његове *Историје византијског сликарства* (италијанско издање још 1967. године).

У петом поглављу *(Епоха Јустинијана,* стр. 44—63) сви очувани споменици ове велике епохе пажљиво су наведени и описани, почев од Св. Срђа и Вакха и Св. Софије у Цариграду, преко равенских и римских цркава, до минијатура росанског, синопског и бечког рукописа. Али, већ уводни део текста, посвећен историјском прилазу епохи (који се на сличан начин јавља и у неким другим поглављима), показује необичан став према стварним токовима историје. За аутора су битне родбинске везе, венчања и разводи, буне народа са становишта спољних обележја. После преопширног описа буне Ника, Беквит прелази на подизање Св. Срђа и Вакха и Св. Софије као на последицу ових збивања. Код описа Св. Софије, цитира текст Павла Силенцијарија о њеној мермерној декорацији која је, срећом, и данас пред нама. У навођењу литературе у напоменама углавном нема грешака; међутим, код Св. Софије присутне су две: напомена 2 не односи се на текст, али не постоји ни нека друга напомена која би садржавала библиографију о Св. Софији. У опису равенских и римских споменика аутор показује изузетну обавештеност и тачност али се, и овде, могу ставити две примедбе: дескрипција остаје сама себи циљ, без тумачења суштине не само проблема стила, већ и иконографије; ни овде нема увида у литературу ван Запада, па се тако не користи један од основних текстова о иконографији равенских мозаика које је Л. Мирковић објављивао у Богословљу (од 1959—1964) и у Зборнику радова Византолошког института (1966. године).

Шесто поглавље *(Остављени Запад: појава врховног понтифекса,* стр. 64—70) Беквит посвећује напорима које су папе чинили да одрже уметничку активност у Риму, упркос тешким околностима крајем VI и током VII века због присуства Лангобарда. Као и у претходним деловима књиге, кад се текст односи на опис појединачних споменика, аутор је поуздан. Украшавање које је у овим деценијама обављено на Св. Лауренцију и Св. Агнези ван зидина, на Св. Јовану Латеранском, Св. Стефану Rotondo и Св. Марији Антикви — пажљиво је наведено и исправно оцењено да је реч о производима осредњих вредности захваљујући превази локалних традиција.

Седмо поглавље *(Узнемирени Исток,* стр. 71—82) посвећено је деценијама непосредно пред појаву иконоборства и периоду саме борбе која је трајала готово један и по век. После историјског увода који мало шта објашњава, аутор наводи најбитније остатке у Солуну (у Св. Димитрију и Св. Софији; необјашњиво је излагање о мозаицима у Св. Давиду на овом месту), Јерусалиму (црква Купола на стени), Дамаску (трем џамије Омајада), Витлејему (црква Рођења, трагови шест црквених сабора). Изостављена је уметничка активност у Риму (Santi Nereo e Achilleo: 795—816; Santa Prassede: 817—824; Santa Maria in Domnica: 817—824; Santa Cecilia: 817—824; San Marco: 827—844), иконе у Св. Катарини и најстарије фреске у Кападокији које би, свакако, употпуниле слику о кретању византијске уметности из овог раздобља.

Веома је добро и с мером обрађено осмо поглавље *(Победа православља,* стр. 83—92). У другој половини IX века, непосредно после победе иконофила и доласком династије Македонаца, развој византијске уметности обележен је снажним утицајем класицизма. То је период из кога су преостала неколика ремек-дела византијског сликарства, пре свега мозаици у апсиди у цариградској Св. Софији (Богородица на престолу, арханђео Гаврило), појединачне фигуре светитеља на северном зиду, портрет цара Александра на северној галерији и добро позната композиција над улазним вратима која воде из нартекса у наос са Лавом VI у проскинези пред Христом. Беквит говори, по први пут у једном оваквом прегледу византијске уметности, и о мозаицима у патријаршијској сали на јужној галерији Св. Софије. Прегледно су наведени и познати рукописи: Хлудовски псалтир (са добрим тумачењем једног дела минијатура пропагандног карактера), Топографија Козме Индикоплова (Vat. gr. 699) и Беседе Григорија Назијанзијског (Paris, gr. 510). Извесно је да би тумачење композиције са Лавом VI било садржајније, да је аутор узео у обзир и два значајна текста Л. Мирковића посвећена овом проблему (Atti dell' VIII Congresso int. di Studi bizantini, II, Palermo 1951 и Старинар, н. с. IX—X, 1958/9).

Девето поглавље *(Учени император и тријумф царског идеала,* стр. 93—113) посвећено је X и првим деценијама XI века. Константин Порфирогенит је истакнут у први план и подвучена је његова улога у неговању хеленистичких узора. И поред несумњивог доприноса Порфирогенита, његов лични удео је пренаглашен, јер је занемарена чињеница да су те исте тежње већ увелико биле у току (Paris. gr. 510). У тој антиком обојеном надахнућу, створена су ремек-дела као што су париски

Псалтир 139 или ватиканска библија патриција Леона (Reg. gr. I). Међутим, аутор свакако није у праву кад читав X век види као једну целину, ставља производе престонице упоредо са провинцијским делима у Кападокији и Јерменији, а Менолог Василија II, са самог краја века, не издваја као пример једне нове струје у византијском сликарству. Текст је оптерећен преопширним излагањем о слоновачи, текстилу и емаљу и није у сразмери са пажњом која је посвећена далеко значајнијим делима као што су то мозаици Св. Луке у Фокиди, Неа Мони на Хиосу, Св. Софији у Кијеву и фреске у Св. Софији у Охриду. Најслабији део овог поглавља односи се на тумачење мозаичких портрета царице Зое и Константина Мономаха (главни акценат бачен је на познате дворске интриге) и иконопис у целини, где се аутор, не спомињући ни антологијске примерке из Св. Катарине, задовољио набрајањем неких иконографских мотива, од којих се добар део не односи на период о коме је реч.

Десета глава (*Ауторитет престонице*, стр. 114—133) односи се на уметност XII века. У сажетој форми аутор даје добар преглед и оних цариградских споменика и мозаика којих данас више нема (стр. 119). На жалост, напомена која упућује на литературу о овом питању нема одговарајуће белешке. Док су минијатуре сразмерно исцрпно наведене, а део о фрагментима пластике преопширан у овом контексту, иконопис је готово једва споменут. Овај неуједначени однос у прилазу појединим уметничким гранама пренет је и у област монументалног сликарства. Тако су мозаици у Дафни, у Св. Марку у Венецији и на Сицилији добили одговарајући простор и добро тумачење, а читав низ значајних фреско-целина, као што су то оне у Костуру, Курбинову, Бачкову, Нерезима и Старој Ладоги само је споменут.

Последњи део књиге има наслов *Развој и пад престонице* (стр. 134—158). Кад се византијској уметности из XIII, XIV и XV века посвети простор од 25 страница у прегледу као што је Беквитов, и пре читања текста намеће се сумња да тако обиман споменички фонд може бити обрађен на тако малом простору. И, заиста, аутор је овај период византијске уметности сажео до те мере да текст више подсећа на скраћени каталог споменика, а никако на преглед развоја и кретања уметничких облика. Чини се да није тешко одгонетнути због чега су значајни и бројни споменици овог раздобља на територији Грчке и Југославије доживели овакву обраду. Пре свега, очигледно је да прилаз византијској уметности Беквит заснива на још увек јакој, традиционалној и застарелој теорији старих византолога, по којој се велика уметност Византије завршава са 1204. годином. С друге стране, аутор показује кроз наведену литературу да овај део проблема веома слабо познаје. Заиста је тешко говорити убедљиво о споменицима Мистре ако је главни извор знања албум Габријела Мијеа (текст М. Хацидакиса се не спомиње), или о фрескама Србије према репродукцијама Владе Петковића. Није, отуда, нимало чудно што ово поглавље, ван сваке сумње најслабије у читавој књизи, кипти од погрешних појединости и олако изречених оцена. Тако аутор, говорећи о икони стратопедарха Алексија и великог примикирија Јована (данас у Ермитажу), каже да су они били оснивачи манастира Пантократора у Цариграду (уместо на Св. Гори); кад говори о икони из Поганова (сада у Софији), царица Јелена је „кћи бугарског или српског племића... Константина Дејановића" — што указује на недопустиву методолошку омашку; о иконама изриче потпуно неоправдану тврдњу да су ...„по правилу, што старије, то боље"; на сликарство моравске школе у Србији утиче уметност Венеције и Јадранске обале, при чему је наведена литература уз ову тврдњу некритично одабрана. За илустрацију оваквог односа према споменицима из XIV—XV века може да послужи и приложена карта на којој је Грачаница смештена у пределу Сремске Митровице.

Књига је закључена једним *Епилогом* (стр. 159—161) у коме аутор резимира неке ставове о византијској естетици Џ. Метјуа.

У предговору књиге Беквит истиче да је покушао да буде "up to date in matters of research". Овај његов напор само је делимично остварен. Када је резимирао проблеме везане за византијску пластику, текстил, метал или емаљ, аутор је показао не само изванредно познавање литературе, већ и искуство зналца који сигурно влада овом материјом. Сви споменици до краја XII века, поготову они о којима постоји богата научна литература западног језичког подручја, пажљиво су и тачно описани. Један део пропуста и грешака последњег поглавља већ је истакнут. И поред тога што аутор наглашава да књигу није замислио као каталог или енциклопедију византијске уметности, по начину прилажења материји, по томе што се задржава превасходно на опису споменика и предмета, а само изузетно ретко и на анализи уметничких токова и појава — она у ствари остаје у оквирима набрајања споменика и појава. И, као што је већ наглашено, за сваког који жели да је консултује због пластике или текстила — биће драгоцена; за обавештење о монументалном сликарству и минијатури до краја XII века — од користи; за читаоца последња глава у књизи остаје — непотпуна и сиромашна.

Душан Тасић



Светозар Радојчић

Узори и дела старих српских уметника

Београд 1975
Српска књижевна задруга,
Коло LXVIII, књига 457

302 стране 8°,
32 црно-беле слике

Књига садржи осамнаест студија, расправа и есеја, раније објављених, већином на српскохрватском, док је мањи број публикован и на неком од западноевропских језика. Известан број текстова, дакле, први пут се појављују на нашем језику. Најстарији радови у књизи публиковани су још 1937. године, а најмлађи 1973. Српска књижевна задруга је, уврстивши у своје редовно коло избор чланака Светозара Радојчића, представила широј читалачкој публици део плодног научног стваралаштва једног од најзначајнијих људи наше савремене историје уметности, и одала му, тако, особито признање за његово четрдесетогодишње прегалаштво у науци и култури. Аутор је избор направио сâм трудећи се да Задругином читаоцу прикаже било оне своје радове који су у целини из историје књижевности или се дотичу делатности познатих књижевника из прошлости — а њих је мањи број — било, пак, оне студије, превасходно историјско-уметничке, у којима се дотиче материја старе књижевности.

Временски, књига обухвата уметничку делатност у Србији и у Византијском Царству између X и XVII века. Међутим, „подела на времена од Ћирила и Методија до патријарха Пајсија" — каже у уводу књиге проф. Радојчић — „само је спољашња хронолошка конвенција. Више ме је привлачила — у свакој теми — могућност улажења у прилике уметничког и књижевног стварања". „Увек покушавам да осетим старе поступке стварања" — каже писац даље. Методи истраживања — подвлачи у уводу — условљени су и ограничени временом у коме се ради, а исходи су намењени савременицима. „Дубина и сложеност некадашњег стварања увек су до те мере пуне изненађења да њихова вредност и не може да се одвоји од савремености. Разуме се ни од вечите радозналости оног европског човека који примећује слојеве свог интелектуалног настајања... То гледање изнутра и из даљине временâ увек је привлачно. Истраживање дубина модерног човека сасвим је илузорно ако полази од претпоставке о исконском, нетакнутом и ‚новом' човеку".

Повод за истраживања С. Радојчић налази како у делима која припадају ужој области историје уметности — зидном сликарству, иконопису, минијатури, скулптури, архитектури, примењеној уметности — тако и епигра-

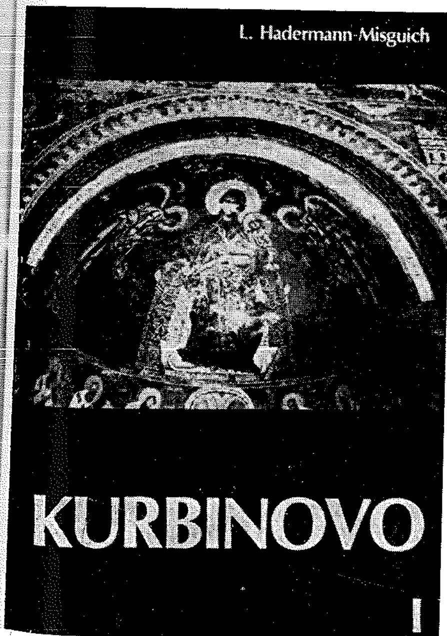
фици, књижевности, естетици, археологији, народном стваралаштву, теологији. Без обзира из које су научне области, она само покрену огромну ерудицију писца, његову изузетну моћ асоцијација и његов стваралачки дар, да би се упустио — сложеним интердисциплинарним методом — у учене коментаре чији исходи воде у широку област историје културе или људског мишљења и понашања. Јер њему, заиста, није толико битно да објасни темнићки натпис из X или XI века, с именима десеторице мученика уклесаним у камену плочу, него да, призивајући упомоћ њихове приказе у зидном сликарству са разних страна света, открије сујеверице средњовековних градитеља. Није му, такође, стало до класичне иконографске анализе Ругања Христу у Старом Нагоричину, већ до рашчишћавања културних наслага на њој, заправо до размотавања једног клупка на чијем се крају додирују драмско стваралаштво и сликарство у хеленистичко и византијско време. Ни кад говори о Пилатовом суду у византијском сликарству из раног XIV века, где је ближи методи чисте иконографије, он се не задовољава само да покаже колико је у питању ars docta, него колико иста схватања живе од ранохришћанских времена до књижевности Булгакова. И тако редом. Скоро увек почеци објашњења налазе се у античком свету, одакле су обрасци преузети за рано хришћанство, где је само измењена њихова тематика, да би, кроз „ренесансе" које се повремено врше у средњем веку, дошло до њиховог оживљавања, и, најзад, до пресељавања неких од схватања која оне садрже у народно памћење. Скоро у свакој од студија, писац се, на крају, врати делу од кога је почео своје „кружење" кроз времена и просторе, али сад оно изгледа сасвим друкчије него на почетку: обасјано је сазнањима каква нису била, пре тога, присутна у науци; појављује се са свим својим духовним наслагама, готово као симбол протеклог времена. Редак је историчар уметности, не само код нас него у свету, таквог образовања и културе, и таквог поступка у истраживању, какав је Светозар Радојчић. Ближи су му, у том погледу, историчари идеја, какав је био у нас Веселин Чајкановић, него савремени историчари уметности.

Они који боље познају његове књиге — *Старо српско сликарство, Мајстори старог српског сликарства, Старе српске минијатуре, Портрети српских владара у средњем веку,* у којима је крчио путеве ка познавању средњовековне уметности у Србији, вршио систематизацију материјала, откривао законе развитка, предлагао периодизације, одређивао стилске скупине, налазио средишта одакле су допирали утицаји, одгонетао непознанице — биће изненађени његовом збирком студија. Врло је мало у њој радова који су посвећени разјашњавању појава у историји уметности. Истина, ту су две капиталне студије, до сада објављене једино на немачком језику: *За историју сребрног рељефа у византијској уметности* и *Постанак сликарства ренесансе Палеолога.* У њима је пуно нових ствари, открића токова којима је ишао развитак појединих облика и налажење њихових античких прототипова — све оно, дакле, што доприноси бољем сагледању битних питања из историје уметности. Ту се, затим, налазе и есеји у којима се врши рехабилитација, иначе запостављеног, уметничког стварања у временима турске власти.

Они, међутим, који боље познају Радојчићеву књигу *Текстови и фреске,* приметиће да је он наставио с испитивањима односа старе књижевности и сликарства, дајући низ нових решења. Видео је да су нека места из дела Стефана Првовенчаног пресудно утицала на слике раја у минијатурном сликарству и на симболичне представе у скулптури Студенице; открио је да су текстови Јована Дамаскина одредили изглед слике Успења Богородице из доба краља Милутина. За упоредну књижевност посебну вредност имају његове тврдње да се у подлози народне песме о зидању Раванице налази византијска легенда о подизању цариградске Св. Софије, као што се она налази и у деловима житија архиепископа Данила II, које је написао његов ученик. Те његове студије плод су изванредног познавања византијске и старе српске књижевности, као и историје старог сликарства у источној Европи.

Ако би се желео сажети Радојчићев приступ уметничком делу у овој књизи, онда би требало навести његове речи, употребљене у једној од студија: „Уметничко дело у византијској образованој средини није крајњи циљ, већ само средство, као нека испомоћ, инструмент који нас оспособљава за виђење које је највиши степен естетичке активности. Виђење је за човека Истока крајње откриће" (стр. 258). Уметничко дело оспособило је и С. Радојчића да види иза и изнад, а кад је највише надахнут да продре и у саму срж стваралачког чина.

Војислав Ј. Ђурић



Lydie Hadermann-Misguich

Kurbinovo

Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle

Bruxelles 1975
Bibliothèque de *Byzantion* 6

I књига:
606 стр. текста
75 цртежа у тексту
5 табли у боји
II књига:
191 црно-бела репродукција

Тешко човеку пада на памет нека обимнија монографија о зидном сликарству неког византијског споменика од књиге о фрескама Курбинова. Кроз пет глава — Споменик и његов контекст, Опис илустрованих тема и њихова иконографија, Репертоар орнамената, Студија о стилу, Однос између сликарства Св. Ђорђа у Курбинову и Св. Врача у Костуру, после чега следи Општи закључак — које су подељене на низ поглавља и потпоглавља, изложена су сва питања повезана са живописом тог значајног дела из 1191. године.

Прво је описано место Курбинова и његова архитектура, изложена је његова загонетна историја у оном облику у коме то дозвољава скучен број извора, разматране су прилике у Византијском Царству у другој половини XII века, врло је лепо, уз присуство великог броја дела, илустрован развитак византијског сликарства у XII веку. Опис сликарства у Курбинову отпочиње с фрескама у олтару, да би се наставио циклусом празника и сликама теофанија, а завршио појединачним фигурама пророка, арханђела, светитеља у највишој и најнижој зони цркве, као и сликаним украсом на западној фасади и на спољашњој страни уз јужни улаз у храм. Све је ту исцрпно побележено — од текстова уз слике до сваке ситнице која је на њој приказана — да би се, у сваком појединачном случају, приступило разрешавању теме и расправљању о њеном настанку у ранохришћанско време, њеном развитку све до Курбинова, па чак, ако је било потребно, и о њеној судбини у касном средњем веку. Такав начин рада — иако преопширан — довео је до врло значајних исхода: лако се могло утврдити које су сцене у Курбинову традиционалне, које, опет, одговарају обичајима у XII веку, а које, чак, представљају новост, значајну за потоње византијско црквено сликарство. Међу овим последњима су: Поклоњење жртви, фреско-сликане иконе Христа и св. Ђорђа уз иконостас, појединости у неким композицијама — море испод престола Христа у Вазнесењу, мандорле у Успењу, Преображењу и Силаску у ад — и читав украс на фасадама. Природно, управо на таквим необичностима писац се највише и задржао трудећи се да објасни њихово порекло, смисао и значај. Кад су у питању већ раније запажени проблеми (као што је то случај с Поклоњењем жртви или Визијама) врши се сабирање познатих резултата и приступа покушају нових објашњења, а када је реч о до тада сасвим непознатим или запостављеним питањима долази до самосталних тумачења. У том погледу посебно место има, не само читав низ драгоцених открића у иконографији појединачних сцена, него објављивање и разјашњавање читавих целина (нарочито сликарства на фасадама, које се ту исправно датује у крај XII века, насупрот неким ранијим схватањима да је у питању дело из XIV столећа, а где су представљени царски портрети, ратници—коњаници, циклус св. Ђорђа и Деизис са св. Ђорђем).

Пошто је успешно обавио иконографску анализу, писац се посветио опису свих орнамената у Курбинову и, методом употребљеним у претходној глави, упустио се у испитивање порекла и развитка сваког од њих посебно.

Свакако је најважнија, уз главу о иконографији, глава о стилу. Она је, и по дужини, на другом месту у књизи (има око 240 страница). Почиње општим погледом на технику фреско-сликарства у Византији, да би се прешло на техничке сликарске проблеме самог Курбинова. После тога следи поглавље о облицима и њиховој моделацији (описи обраде светитељских фигура, глава, тела, удова, драперија, положаја и покрета), затим разматрање о позадинама, сликаној архитектури, пределу, намештају и другим објектима на сцени, животињама и светлости, да би се завршило тумачењем схватања простора и питањем различитих уметника који су учествовали у сликању курбиновског живописа. Све је доведено „под лупу" — што рекао писац — како не би била пропуштена ни најситнија особеност курбиновских мајстора и како би се могло обавити поређење с претходним и истовременим стваралаштвом у Византији да би се сагледало схватање сликара Курбинова и њихове особености. Има у тој глави и претераног задржавања на неважним стварима, а тиме и скретање пажње од главних питања, али је и такав начин уродио плодом: постало је сасвим јасно шта је, заправо, стил Курбинова и који су његови саставни делови.

Примера ради, набрајам из те велике материје, само питање „руку" мајстора. И сâм сам се њиме бавио (cf. *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 14—15, 183—184, где је и старија литература, што у књизи о Курбинову није наведено). Писац је, веома убедљиво, издвојио, два сликара, које је назвао „сликар Курбинова" и „сликар Успења". Показао је њихове стилске и рукописне разлике и приписао им је различита дела у цркви, двоумећи се, једино, код извесних сцена и код неких појединости. Излаз је нашао у претпоставци да је постојао један помоћник, који је радио под руководством главног уметника, а на споредним деловима композиција или појединачних фигура, на којима се појављују слабости у обради које нису присутне на делима двојице јасно одредљивих сликара. Такво решење, за сада, изгледа најуверљивије, иако би ваљало помишљати и на самосталнију улогу овог трећег могућег сликара, јер и за то постоји довољно разлога. Једини приговор који се може ставити односи се на приписивање фресака у доњем појасу олтарског простора главном уметнику. Већ сам раније подвлачио да се живопис, ту, знатно разликује од дела главног уметника и да га, и по обележјима и по нижој вредности, треба повезати за „руку" сликара који је радио у западном делу цркве.

Последња глава посвећена је упоређивању живописа у Курбинову с оним у Св. врачима у Костуру, јер је, још од времена када је Р. Љубинковић писао своју студију о Курбинову, па преко расправе Миле Рајковић, било наглашавано да ова два живописа имају једнака решења, чак да је реч о раду једног уметника. Лидија Хадерман-Мисгвиш сада је предузела да то образложи, па је разматрала једнакости у иконографији, стилу и орнаментици и дошла до закључка да је само „сликар Курбинова" радио у Св. врачима. Разуме се једино у доњим појасевима цркве, у бочним бродовима и делимично у нартексу, јер је један сасвим друкчији мајстор сликао горње појасеве Св. врача, а већи број сликара, наводно, фреске у нартексу. Све је то несумњиво одлично урађено, а за Св. враче, најзад, дато тачно разјашњење. Чак, после свега, за фреске у Св. врачима које, у односу на курбиновске показују већу меру класичног духа, одређено је и време настанка око 1180. године.

Закључак рада било је лако, после тако упорног проучавања, формулисати. Курбиновске фреске исказују, без обзира на личне доприносе уметника, онај стилски тренутак у византијском сликарству с краја XII века, који показују и њима сродни споменици, какви су мозаици у Монреалу или фреске у манастиру св. Јована јеванђелисте на Патмосу, у манастиру св. Неофита код Пафоса или у Лагудери на Кипру. Оне објављују не само завршетак једног схватања зидне слике из доба Комнина, него и делимично ослобођење форме од линије, најављујући пластични стил из XIII века. Зато, а и због вредности остварења, оне нису производ провинцијских мајстора, већ великих уметника који су били у токовима стваралаштва византијске престонице.

Књига Лидије Хадерман-Мисгвиш одбрањена је 1973. године као докторска дисертација на Бриселском универзитету, а рађена је под руководством познатог византолога Шарла Делвоа. Због тога, она, бар у основи, открива и путеве којима сада иде бриселска школа историчара византијске уметности.

Читавом књигом провејава метод историчара: свако решење на слици или сваки облик има своје етапе развитка, свачему се тражи порекло, осматрају се промене, размишља о доприносу Курбинова и његовог времена. У огромном материјалу, који се, том приликом, призива у помоћ, писац се ослања и на исходе других истраживача, па стога долази и до извесних пропуста, пре свега у датовању споменика, што, ипак, битно не утиче на крајње закључке књиге. Без обзира што ће сваки обавештени приказивач монографије о Курбинову моћи да забележи низ ситних неслагања с писцем, већином само у појединостима, што ће, можда, бити местимично незадовољан због пропуста у навођењу литературе која говори о истом предмету, или што ће многи ставити приговор на преопширност неких образложења — јер се дешава да дужина аргументовања, као и велики број приведених примера, нису у складу са значајем дотичног питања — остаје чињеница да је Лидија Хадерман-Мисгвиш завршила један велики и значајан посао.

Ни она се није задовољила да понови класичну поделу грађе у својој књизи, у смислу старијих монографија, него је створила модерну композицију у којој се преплићу аналитички и синтетички делови, иду упоредо описи и оцене, широко разматрање стоји уз „дубинску" студију. Пример је то прикладног облика за једну тему из историје византијског зидног сликарства. Ипак, пожелели смо да је, на почетку књиге, уместо кратке и непотпуне белешке о досадашњем раду на Курбинову, стајала глава „Историографија споменика", јер би се тада много боље видело шта је све, и с којим успехом, рађено на Курбинову и који је значај рада самог писца ове заиста импозантне монографије.

Војислав Ј. Ђурић

СВЕТИСЛАВ МАНДИЋ

ДРЕВНИК

ЗАПИСИ КОНЗЕРВАТОРА



Слово љубве

Светислав Мандић

Древник

Записи конзерватора

Београд 1975
изд. Слово љубве

175 стр. текста, 8°,
12 цртежа у тексту,
15 црно-белих репродукција

Писац и сликар Светислав Мандић, покретач „Зографа" и његов сарадник, човек веома заслужан за издавање публикација из историје српске средњовековне уметности (уредник двеју популарних серија малих монографија о манастирима: „Уметнички споменици у Југославији" издавачке куће „Југославија" и туристичких подсетника које издају Туристички савез Србије и „Туристичка штампа"; члан уредништва које припрема велике монографије у издању Српске књижевне задруге, итд.), дуго година се бавио чишћењем, конзервацијом и копирањем фресака. Добром стању многих старих задужбина, а пре свега Студенице, Сопоћана, Петрове цркве, Милешеве и Беле цркве у Карану, много је допринео.

За све време свог професионалног бављења по манастирима, као и за време путовања, посматрао је фреске, присећао се судбина људи који су их поручивали или стварали, опажао необичности и загонетке пред којима су стајали, често беспомоћни, испитивачи старина. С времена на време понеки књижевни или стручни часопис, а највише дневни листови, донели би текст Светислава Мандића где би он саопштавао своја открића или своја размишљања о питањима која се тичу науке. Многе његове одгонетке већ су давно признате у историји српске уметности, иако су, до сада, његови текстови, расути по страницама дневника, били тешко доступни. Сада сакупљени — 22 на броју — међу њима и неки први пут објављени, изванредно представљају Светислава Мандића као писца о старим споменицима.

Очекивало би се да ће Мандић, као сликар и конзерватор, бити обузет уметничком лепотом дела о којима пише. Међутим, он је, пре свега, окренут људима средњега века, испитује њихове животе, брине да не буду заборављени, жели да остану присутни у историји. Његова књижевна природа и његово помало романтичарско настројење надвладали су занимање за сликарске вредности. Фреске с портретима историјских личности, ктиторске и надгробне натписе Светислав Мандић узима као прворазредне историјске изворе — што они свакако јесу, мада се, иначе, мало користе у историјској науци — а затим их суочава с наративним изворима, па испреда приповест, више-мање сликовиту, која оживљава људе и догађаје давних времена. Тако судбина краља Радослава и краљице Ане, после напуштања престола, није ни налик на причу коју доноси, после нешто мање од сто година, књижевник Теодосије. Једна фреска у Студеници сведочи да су се они вратили у постојбину и ту довршили, у слози, свој живот. Друга фреска, опет, омогућује наслућивање да је Радослав у Студеници сахрањен, као што једна плоча с именом монахиње Анастасије наводи на претпоставку да је Ана, поставши монахиња, такође у Студеници покопана. Студеница, у којој је Светислав Мандић дуго боравио, и којој се увек враћа, омогућила му је да дубље проникне у животе људи који су, давно, за њу везали своје битисање. Ту је нашао гроб најстаријег сина краља Уроша I, Стефана, о коме историја ништа не говори; ту прочитао да је покопан и монах Силуан, некадањи кнез, за кога верује да је од лозе Немањића и да је, могућно, у питању познати песник који је прослављао св. Саву. Приметио је онде гробове првих игумана Игњатија и Дионисија, од којих је један управљао манастиром у Немањино време, а други у доба пре доласка св. Саве, и утврдио, читајући Студенички типик, да је њихова званична титула гласила „први игуман". Досетио се тамо да је натпис у студеничком кубету, делимично оштећен, некад помињао заслуге све тројице Немањиних синова за довршење манастира, као што је, видевши насликан лик монахиње Анастасије на фрескама из XVI века, одбио могућност да је у питању поновљени портрет Немањине жене и изнео претпоставку да је реч о некој дародавки из 1568. године, која је могла бити у сродству с тадашњим игуманом Симеоном, обновитељем манастира.

И Сопоћани су га привукли још док је био сасвим млад. Класичан је пример како је открио да су у Поклоњењу жртви насликани први српски архиепископи: Сава, Арсеније и Сава II. Опазио је да су им портрети насликани окером за разлику од осталих светитеља који учествују у сцени. Знао је да су тако сликани једино савременици. Почео је да их упоређује с осталим њиховим приказима и да утврђује да ли су, још негде, представљени у истој композицији. Исход је био: Сопоћани су осликани после 1263. године, када је Сава II ступио на архиепископски престо. Желео је Света Мандић, као и многи раније и касније, да тачно сазна годину живописања, али је остао „сав жалостан" пред лакуном у натпису на прстену кубета, јер је година баш на том месту била наведена. Могао је само да утврди да је реч о једној црквеној песми која се исписује и у неким другим храмовима. Велики страдалник, манастир Сопоћани, над којим су стари посетиоци плакали као над јерусалимским зидом, а нови нараштаји се труде да га, колико знају, излече, тражи што потпунију документацију о свом бившем изгледу. Света Мандић је нашао да је цркву насликао, негде 1885. године, Паја Јовановић и да његова слика садржи много више података него прве фотографије начињене почетком XX века.

У доба када је чистио фреске у Карану, он је запазио да за ту цркву нису заслужни само жупан Брајан и неки месни свештеници него и монах Јован и једна непозната монахиња, чије је портрете открио испод малтера и чађи. Када је, опет, наишао у Богородицу Љевишку у Призрену, написао је текст о једном лику насликаном у свити Немањића, чији је оштећени натпис омогућавао различита тумачења. Он је, сасвим поуздано, утврдио да је у питању портрет младог Стефана, будућег краља Дечанског, и да се фреске, због тога, морају датовати пре 1313. године.

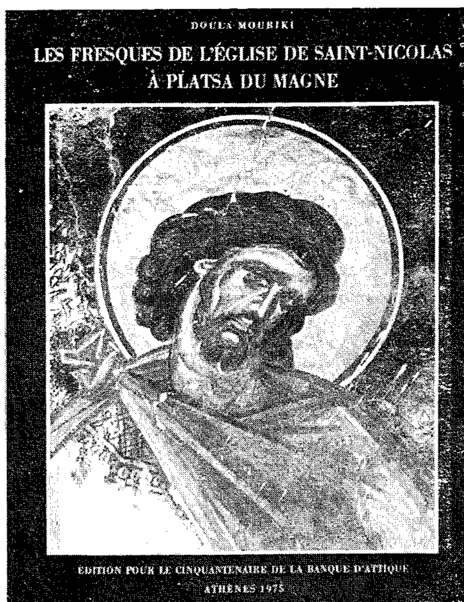
Допро је он и до Марковог манастира одмах пошто је сазнао да је тамо откривен портрет легендарне личности народне поезије. Покушао је да расветли удео двојице Мрњачевића у задужбинарству. Краљу Вукашину је доделио, том приликом, улогу коју он није имао у живопису цркве, јер је претпоставио да је, у припрати, поред краља Вукашина и краљице Јелене, представљен цар Урош. Међутим, и натпис над вратима, а поготову натписи на свицима краљева насликаних поред улаза (где стоји да је Вукашин градио, а Марко довршио и пописао цркву) сведоче да је краљ Марко сликарством одавно, видео натписе и портрете, само му је ретко ко туђе прокаженог историчара Панту Срећковића, који је, одавно, видео натписе и портрете, само му је ретко ко веровао. Разгледајући старе манастирске конаке Мандић је последњи видео — јер су, изгледа, фреске одмах затим пропале — да је у трпезарији био насликан српски светитељски пар, св. Симеон Немања и св. Сава. Његове очи, и иначе, биле су последњи сведоци постојања многих драгоцених фресака, као што је то случај и са крајње занимљивим Поклоњењем отаца цркве животворном крсту у градском малом храму у старом Расу (Трговишту = Пазаришту), које су пропале, а настале су у XII веку.

У многим својим радовима Светислав Мандић је показао изразито интересовање за текстове који прате слику, књигу или вез, поготову када су они историјске садржине. У два наврата (у чланку о монахињи Анастасији из Студенице и у тексту који носи наслов „Свилен покров на дар манастиру") изнео је тезу од општијег значаја по историју српске и византијске уметности. Наиме, после сакупљања знатног броја историјских натписа и записа, дошао је до уверења да су формуле помена дародаваца друкчије од облика текстова који наводе ствараоца. Поручилац дела, ктитор или приложник бележе своја имена тек пошто наведу: „Моленије раба Божја...", а створалац после: „Помени, Господе, раба својега...". Мора се рећи — пошто сам и сâм вршио проверавања — да, сем веома малог броја изузетака — који, очевидно, захтевају посебно објашњење — све иде у прилог Мандићевом тврђењу. Сходно овом налазу, он се позабавио неким познатим делима и уметницима средњега века и извршио је ревизију досадашњих схватања о њима. Тако слика Тодора, сина деспота Ђурђа, из Грачанице није његов надгробни него ктиторски портрет; потпис Ди(митрија ?) на фрескама из Зрзе говори о неком дародавцу а не сликару; монахиња Јефимија, по том тумачењу, није била везиља својих текстова него њихов поручилац, итд. Истина, тек ће нека будућа посебна студија ово питање моћи докраја да реши.

Мање је срећно испало објашњење о двојном ктиторству и о црвеним позадинама на фрескама. Одавно је примећено да се, поред улаза у неке наше цркве, налазе насликани отац и син владари (Жича, Дечани, Марков манастир, Св. Арханђели у Прилепу). Света Мандић сад додаје и Богородицу Љевишку, где су уз улаз, по њему, били насликани краљ Милутин и његов отац Урош I, па мисли да су, слично другим примерима, њих двојица били љевишки ктитори. Урош I би, тако испада, био обновитељ византијске базилике, а краљ Милутин извршилац великих преградњи на њој. Док је основна мисао о двојном ктиторству доказљива у свим случајевима сем у случају Богородице Љевишке, где су Немањићи приказани на окупу (а Урош I и Милутин били ту насликани и са својим женама), дотле је разлог за сликање црвене позадине на портретима (у Прилепу, Марковом манастиру, Пећи, Карану и Љевиши) остао и даље необјашњен.

Има у чланцима и есејима Светислава Мандића драгоцених прилога и разматрања, сведочења и предлога (нпр. да се не рестауришу очи краљице Симониде у Грачаници, јер су, такве какве су, надахнуле песму Милана Ракића; да се обележи место уништене Народне библиотеке у Београду итд.) — корисних за упознавање с појединостима из историје и уметности наших страна, али оно што преовлада, кад се књига склопи, то је поетски ламент којим су преливени сви његови текстови. Опрашта се он од књиге „Малим помеником", ко неки древни писар, пун захвалности према онима који су, у наше дане, учинили да се сазнања савременика обогате, а стари споменици оживе. Сећа се он заслуга Милорада Панића-Суреп, Јарослава Кратине, Милоша Јовановића, Небојше Јелаче, Милоја Милошевића, Аце Томашевића, Здравка Секулића, Фрање Хермана, Момира Коруновића, Синише Миљковића — читавих нараштаја који су уложили себе у непролазност. Све сами драги људи сврстани су уз оне старе који су стварали постојану лепоту српске баштине. Везана за науку колико и за књижевност, без обзира на полемике које су неки чланци изазвали или ће поједини ставови изазивати, књига Светислава Мандића, утемељена на друговању са споменицима, својеврсно је и вредно историјско-уметничко дело.

Војислав J. Ђурић



Doula Mouriki,

Les fresques de l'église de Saint-Nicolas à Platsa du Magne

Athènes 1975

Edition pour la cinquantenaire de la Banque d'Attique

89 страна текста, 4°,
5 цртежа у тексту,
25 табли у боји,
80 репродукција у црно-белом

Полуострво Мани на југу Пелопонеза постаје све занимљивије за историчаре византијске уметности. Заслугом сасвим малог броја истраживача, а пре свега захваљујући систематским испитивањима професора Н. Драндакиса, откривено је на том подручју неколико десетина малих цркава, насталих између X и XIII века, које својим градитељством и скулптуром представљају посебну регионалну скупину у оквиру византијске уметности. Сликарство у њима, неуједначено по вредности, понекад и нема покрајинске црте, него се уздиже и до општијег значаја, нарочито у другој половини XII века.

Дула Мурики је, сада, написала прву потпуну монографију о једном споменику с Манија, али из времена из којег се сачувало веома мало дела на том подручју — из XIV века. Реч је о цркви св. Николе код села Плаце. Иако наслов књиге наводи само фреске као предмет којим се писац бави, ипак је у питању монографско дело класичне композиције у којем се, прво, излаже историја споменика, а затим дају подаци о градитељству, пластици и сликарству. Црква је била подигнута, највероватније, у X веку, али је темељно обновљена у другој деценији XIV столећа. У почетку тробродна базилика с нартексом и кубетом, она је, с временом, остала без нартекса, али је накнадно добила фреске: у наосу 1337/38, а у јужном броду 1343/44. и 1348/49. године.

Веома је занимљива историја обнове цркве у XIV веку, јер се она може пратити преко три доста дугачка натписа на фрескама у наосу и јужном броду. Најобимнији натпис тече дуж северног, источног и јужног зида наоса, изнад појаса са стојећим фигурама (слично као у цркви св. Николе у селу Манастиру у Македонији на фрескама из 1271. године или у јужној капели манастира Богородице Памакаристос у Цариграду, на мозаицима из друге деценије XIV века). Он говори да је храм, две стотине година по подизању, обновио врло поштовани Константин Спанис, чауш Мелинга, и његова жена чаушина Марија. Ктитор, помињући старозаветног градитеља Скиније Веселеила и праоца Мојсија, упоређује се, на неки начин, с њима, и посвећује цркву Христу молећи за опроштај грехова. Било је то 1337/38. године. Константин Спанис — види се то из других извора — био је из угледне породице словенског племена Мелинга, које је, у средњем веку, насељавало висове Тајгета, чувало своју посебност дуго векова, бавило се сточарством и ратовањем, а изгубило се, као и друго словенско племе Езерити, тек у временима турске власти. У XIV веку, када се обнавља црква код Плаце, породица Спанис понаша се као већина обласних господара: влада одређеним подручјем, самостално се опредељује у политичким и војним стварима, ствара своју уметност. Поред обнове цркве код Плаце, за време Константина Спаниса, 1331/32. године, подигнута је црква св. Ђорђа у Итилону, недалеко од Плаце, а ктитори су били Ларингас Склавурис и извесна Ана. У петој деценији XIV века, када је Константина Спаниса нестало, или када можда није имао довољно средстава, рад на цркви св. Николе код Плаце наставили су једно лаичко лице, Димитрије Скарциотис, и неколико свештеника и монаха.

Проверавајући наводе из натписа Константина Спаниса с подацима о градитељским радовима на цркви св. Николе, Дула Мурики је дошла до закључка да је ктитор у XIV веку обновио једну оријенталну базилику, највероватније из X века, тако што је подигао куполу над средњим бродом и извршио, уз делимично живописање, неке друге нужне преправке. Подизање купола над старијим базиликама био је обичај устаљен у XIII и XIV веку, не само у Грчкој (св. Димитрије Кацури у Арти и Митрополија у Мистри), него и на подручју српске државе (Богородица Љевишка, Старо Нагоричино итд.). Међутим, изградња у Св. Николи код Плаце била је сасвим у оквирима локалног заната: купола је неправилна, правоугаоног облика заобљених углова, а начин зидања врло сиромашан.

Прва знатнија обнова цркве, пре оне коју је извршио Константин Спанис, извршена је у XII веку, када су били изграђени камени и зидани иконостаси у сва три брода базилике. Њихова скулптура, сада делимично испремештана, има све елементе рељефа из XI и XII века, само што се, у изради, везује за локалне клесарске радионице на Манију, чија дела прекривају иконостасе многих цркава на том подручју. Константин Спанис је, ваљда, мислио на ову обнову када је у натпису навео да је храм подигнут два века пре његових измена.

Сва ова питања, колико значајна по историју храма код Плаце толико и занимљива по живот становника једног дела Манија, обрађена су, у књизи Дуле Мурики, на уводном месту. Тек после тога, писац прелази на главну тему — сликани украс. Она, прво, набраја теме насликане у цркви, а затим разматра њихову иконографију. Није чест случај да се, као у Св. Николи на Манију, појави Деисис у полукалоти апсиде наоса, Богородица у апсиди северног брода, а у шкољци апсиде јужног брода св. Никола на престолу коме Христос доноси јеванђеље, а Богородица омофор. У северном броду се, поред тога, сачувало на западном зиду Успење Богородице, којег нема у наосу, а у јужном броду развијени циклус житија св. Николе. То су довољни докази да је, у XIV веку, средња црква била посвећена Христу (о чему говори и натпис из тога времена), а јужна св. Николи, док је северна славила Богородицу. Необичан тип оријенталне базилике, која између средњег и бочних бродова има само по двоја уска врата, омогућио је да се њена три брода схвате као три посебне цркве са засебним патронима. Треба рећи да је, истина у друкчијем архитектонском решењу, долазило, већ од XI века на Светој Гори, а од XIII века и у Србији, до спајања трију посебних цркава у јединствену грађевину и да су, том приликом, посвете биле једнаке или сличне онима у Св. Николи на Манију (Лавра, Ватопед, Пећка Патријаршија, Дечани итд.).

Циклус од дванаест празника у средњој цркви не показује, сем по изузетку, нека битна одступања од уобичајене оновремене иконографије. Ни овакве појединачне фигуре нису ретко сликане. Циклус житија св. Николе у јужном броду веома је значајан, јер је у њему садржан велик број сцена, али ни он не пружа изненађења. Због тога што је мало иконографских необичности, писац приступа анализи сцена на најрационалнији начин: казује шта оне садрже и упућује на посебну литературу која се само тим питањима бави. То позивање није увек задовољавајуће, јер кад је реч о неким ретким темама изостављена су, понекад, и значајна дела која се њима баве (нпр.: J. Myslivec, *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1949, 55—93 — за житије св. Николе; нека посебна разматрања о Поклоњењу жртви, Деизису у апсиди итд.).

Међутим, далеко је најважније оно што сликарство Св. Николе са Манија доноси својим стилом. Дула Мурики прилази анализи стила кроз покушај да раздвоји рад различитих уметника на фрескама Св. Николе код Плаце и да, кроз њихова дела, увидевши посебност, искаже њихове особености. Тако их разматрајући, она и не говори о свим стилским обележјима сликарства. Исход је следећи: у средњој цркви радила су двојица сликара — први, „сликар Деизиса", извео је фреске у олтару и западном травеју; други, „сликар Крштења", урадио је живопис у кубету и поткуполном простору. „Сликар Деизиса" је антикласичар, негује експресивност, воли мрку, црвену и плаву боју. „Сликар Крштења" конструише уравнотеженију сцену, склон је класицизму, воли дубину простора, употребљава највише црвену боју и окере. Он је, по смелости, сродан Теофану Грку који, четрдесет година касније, ради у Новгороду.

У јужном броду Дула Мурики је успела да разлучи радове двојице сликара. Један од њих, различит по достигнућима од уметника фресака у средњем броду, насликао је већину сцена из житија св. Николе и она га је прозвала „сликар малих сцена". Чини јој се да је он много више од осталих ослоњен на традиције претходне епохе и да је био надахнут стварањем у минијатурном сликарству и, нарочито, иконопису. Други сликар из јужног брода урадио је свега три сцене из циклуса посвећеног св. Николи и то оне које се налазе у западном делу брода на северној страни свода. Он ради сасвим исто као „сликар Деизиса" у средњем броду, али се писац, ипак, не одлучује да га с њим поистовети мада је, нема сумње, у питању исти мајстор. Сличан је

случај и са ликом св. Николе, насликаним до иконостаса јужног брода, који је приписан делатности „сликара Крштења", иако је у питању, опет, рад „сликара Деизиса". Увидевши сличност између сликарства у средњем и јужном броду, писац је склон да фреске из сводова датује ближе 1337/38. години, него 1343/44, која се наводи у апсиди. Чини се, ипак, да није потребно одступати од година живописања, наведених у натписима у јужном броду, јер је у питању рад пелопонеских сликара, који су ту дуже живели и, по позиву, могли лако доћи, попуњавајући екипу понеким новим чланом, да наставе рад на раније започетим пословима.

Најзад, кратко се задржавши на особинама иначе доста слабог живописа у северном броду, Дула Мурики утврђује да је он без паралела, али се, ипак, одлучује да га датује у XV век.

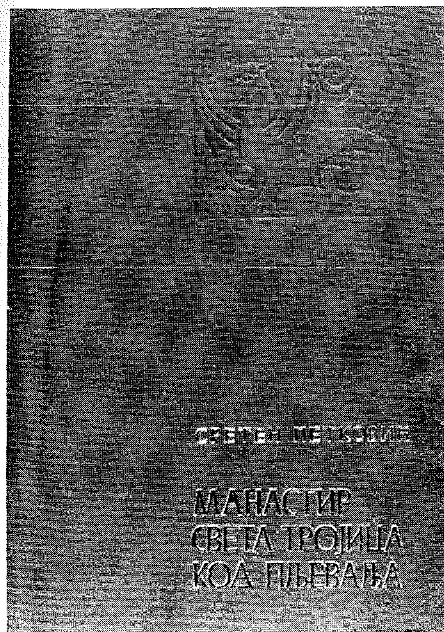
Ван сумње је да Дула Мурики располаже изузетном осетљивошћу за сликарство и има увежбано око за распознавање личних особина појединих сликара, тако да је веома тачно запазила све разлике које се находе на фрескама. Моје примедбе у погледу мајстора и њихових дела засноване су на сопственом запажању у том споменику и оне нису начелне природе. Но, и после свега остаће загонетка: које су фреске у јужном броду урађене 1343/44. године, а које 1348/49. Можда се натпис из 1343/44. односи само на фреске у апсиди, где се и сам налази. Оне су, данас, у полукалоти, већим делом прекривене кречом и малтером, оштећене, па чак, у доњој зони, и пресликане у касније време. Ако би било тако, онда су све остале фреске у тој просторији — а у питању су најбоља дела — настале 1348/49. Међу њима, уосталом, не могу се запазити било какве разлике, нити приметити да је вршен прекид у послу.

Последња глава — Фреске Св. Николе и византијско сликарство каснијег времена — посвећена је утврђивању места фресака из Плаце у оновременом византијском живопису. Сразмерно мали број сачуваних споменика византијског сликарства из друге четвртине XIV века — а највећи њихов број припада српској уметности — не пружа довољно података за поређење нити за објашњење стилских обележја фресака из Св. Николе код Плаце. Сем „сликара малих сцена" остала двојица (Мурики каже тројица, јер претпоставља, као што смо навели, да сликар трију сцена из житија св. Николе представља посебну личност) заступају нова схватања: подвлаче драматичност сцене, и истичу реалистичке црте на лицима фигура. Њихов корен се налази у уметности касног XIII и раног XIV века, одакле преузимају иконографска решења, и нека стилска обележја: просторност богато оцртану грађевинама или пределом у позадини, волумен фигура, античке мотиве итд. Међутим, они иду даље у истицању покрета, подвлачењу израза на лицу, саопштавању снажних расположења. Вероватно би још боље било рећи, но што је то у закључку учињено, да се ови сликари служе посебним начином приказивања људске фигуре — скраћују је, сликају је у скоро немогућим наглим покретима, изобличују црте лица понекад до карикатуре. Грчки историчари уметности склони су да те црте називају реалистичним. Међутим, у питању је супротна тежња идеализацији, која се и сама исто толико удаљава од реализма. „Сликар малих сцена" умеренији је, оданији уметности с почетка XIV века и има, свакако, нешто мање даровитости од својих сарадника. Он је ушао у екипу нешто касније, тек кад се радило у јужном броду.

Дула Мурики је нашла тежњу ка драматичности у сликарству друге и треће четвртине XIV века: у Доњој Каменици, Леснову, Иванову, Марковом манастиру, код Теофана Грка у Новгороду. У ствари, то и јесте права средина у коју треба сместити ово изузетно дело с Манија. На питање одакле би били ови уметници, она одговара — одбацујући могућност да су у питању локални сликари, јер је вредност њихових дела далеко надмашила локално стваралаштво — да су они, највероватније, били позвани из Мистре. Угледна породица Константина Спаниса, која је била у токовима политичких збивања на Пелопонезу, била је у стању да из недалеке Мистре добије уметнике. Истина, Мистра не пружа задовољавајуће компарације, али ипак даје могућност за закључивање, јер се у јужној капели манастира Бронтохиона налазе сродности по духу с фрескама Св. Николе на Манију. Наравно, ово решење мораће и даље да остане у области хипотезе.

Објављивањем фресака из цркве св. Николе код Плаце попуњен је доста мали репертоар фресака из друге четвртине XIV века; заслугом добре обраде ове материје указано је на њихов значај у историји византијског сликарства; способношћу писца да уочи битне уметничке проблеме осветљена је једна мало позната црква светлом које је ставља у средиште делокруга многих испитивача византијског сликарства из XIV века.

Војислав Ј. Ђурић



Сретен Петковић

Манастир Света Тројица код Пљеваља

Издање
Института
за историју уметности

Филозофског факултета
у Београду
Београд, 1974.

163 стране текста + 15 табли цртежа и 80 репродукција.

Иако носи ознаку године 1974, тек недавно се појавила пред читаоцима трећа књига из серије „Монографије" у издању Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Ова, не тако давно покренута едиција (прва књига се појавила 1971. године), одмах је привукла пажњу својом, за наше прилике изузетно савременом и високоестетском опремом, па је чак извршила одређени утицај на опрему књига из ове области у нашој средини. Но, то није била једина добра новост коју је ова едиција пружила. Њена усмереност на озбиљне монографске студије посвећене мање познатим и како се обично сматра и мање значајним споменицима културе, представља посебну вредност овог издавачког подухвата..

Од наших првих научних монографија проф. Владимира Петковића па до последње, посвећене Богородици Љевишкој у издању СКЗ, предмет монографских студија биле су искључиво велике средњовековне задужбине из XIII—XV века које се и иначе налазе у жижи интересовања научне и културне јавности. Уступање места мањим, али по много чему веома занимљивим споменицима доприноси потпунијем расветљавању културне баштине и свестранијем, па ако хоћемо, и објективнијем вредновању наше прошлости.

После цркве св. Константина и Јелене у Охриду и фочанске Алаџа-џамије, пред нама се нашла монографија посвећена Св. Тројици, невеликом манастиру крај Пљеваља. Чудном игром случаја или можда стицајем посебних околности, овај манастир није делио судбину осталих православних богомоља у Полимљу и старој Херцеговини, које су скоро без изузетка крајем XVII столећа, неке нешто раније а неке можда и коју годину доцније, погореле, запустеле и запуштене, понеке да се из рушевина више никада и не подигну. Непрекинуто трајање овог манастира, можда и од тренутка заснивања, засад још увек непознатог, но свакако од прве половине XVI века па све до наших дана, створило је благотворну основицу за његов раст и обогаћивање културним и уметничким вредностима, тако да данас представља заокружену споменичку целину. Сада, после измештања Пивског манастира и препуштања ипак неизвесној будућности његових скинутих фресака, које ће бити враћене на нове зидове, с пуним правом може се рећи да Тројички манастир као целина добија прворазредно место у низу наших споменика из времена турске власти.

Поступно грађена и дограђивана црква, окружена живописним конацима, крије читаво богатство зидног сликарства, икона, рукописа и уметнички обликованих предмета. Од могућих приступа обради овако обимне

грађе, аутор се одлучио да унутар хронолошког оквира излаже ликовне и општекултурне вредности Св. Тројице. Да би савладао слојевитост материје он се послужио својеврсним поступком. Место уобичајене поделе на неколико крупних поглавља уз могуће поднаслове, аутор је свој текст сложио од равно 85 на маргинама насловљених тема, по његовом осећању довољно значајних да их је требало нагласити у оквиру књиге. Мора се признати да овакав начин излагања помаже брзом и лаком сналажењу при служењу овом књигом.

Пошто је изложио повест насеља Пљевља—Ташлице, он у поглављу у којем разматра ранија испитивања Св. Тројице, утврђује да су она, све до шездесетих година овога века, била окренута скоро искључиво изванредној рукописној књижници и архиву старих докумената. Но све до данас није се појавила ниједна озбиљнија студија која би посматрала овај споменик у целини. Иако не постоје сачувани историјски подаци о животу овог манастира у ранијим вековима, С. Петковић посредним путем закључује да је он постојао и пре тридесетих година шеснаестог столећа када се, према оном што данас знамо, први пут помиње. Тих година пишу се књиге за Тројички манастир који је, како је некад стајало забележено у једном, данас више непостојећем натпису у самој цркви, подигао игуман Висарион, чији ктиторски портрет на јужном зиду наоса ово потврђује.

Припрата је сграђена пола века доцније. Натпис над улазним вратима сигурно је сведочанство да је Тројички монах Георгије, са сином Ананијем и синовцем Војином спахијом, 1592. године, подигао и живописао припрату и завршио црквено украшавање, тј. опремање цркве потребним богослужбеним предметима.

Своја разматрања о архитектури цркве аутор је изложио у девет одељака, обрадивши детаљно њене особености али истовремено одређујући јој и место у општем развоју црквеног градитељства тога доба. Нашавши се пред проблемима необичности плана наоса и олтарског простора, као и чињеницом да модел цркве у ктиторовим рукама не одговара њеном стварном изгледу, он је понудио духовита и, како се чини, једина прихватљива решења, бар док подробнија археолошка испитивања не буду изведена.

Сасвим очекивано, с обзиром на досадашња научна опредељења аутора, највише пажње и простора посвећено је зидном сликарству. Разрадивши материју у 24 теме, он је до тананости осветлио услове под којима је дошло до стварања ове сликарске целине, утврдио тачно време настанка (1592—1595), обрадио технику, тематику, иконографске особености, стилска обележја, као и ликовне вредности и недостатке овог сликарства, да би на крају извео сигуран закључак да су Тројичке зидне слике најраније и најбоље дело познатог зографа попа Страхиње из Будимља, чијим се опусом аутор већ и раније бавио.

Посебне пажње вредна су разматрања о утицају критскога сликарства на тројичког живописца. Иако је сасвим реално претпоставио да је тај утицај дошао преко увезених критских икона, или чак из друге руке, тј. посредством гравира из Вуковићевих издања, у којима је већ одраније уочен утицај критског сликарства, ипак је ово откриће значајно јер поново помера раширено схватање о изолованости наше уметности у тим временима.

Чувена Тројичка библиотека, која је углавном већ научно проучена и издана, обрађена је у овој књизи синтетизовано и са посебним нагласком на дела преписивача Гаврила Тројичанина и његових сарадника-илуминатора. У погледу на Гаврила и Андрију Рајичевића, ауторе најчувенијег тројичког рукописа, Шестоднева Јована Егзарха и Козме Индикоплова, Петковић се већим делом користио већ познатим закључцима заокружујући их у једну лепу синтезу. У случају минијатура Гавриловог Псалтира који се сада чува у Новом Саду, он се приклонио мишљењу, још га више учврстивши, да је њихов извођач био зограф кога зову Козма.

Иако већина осталих рукописа насталих у Св. Тројици током XVI и XVII века, са малим изузецима, не представљају већа уметничка остварења, значајно је да је Петковић убедљиво утврдио постојање манастирске скрипторије, што се иначе често, без правих аргумената, за неке друге манастирске средине чинило.

Од близу шездесет икона очуваних у манастиру, по Петковићу су пажње вредне тек њих двадесетак. Међу делима домаћег порекла средишње место заузимају, поред две иконе из XVI века од којих је једна Лонгинова, још и четири рада Андрије Рајичевића настала за Тројички манастир 1645/6 године са свим одликама и манама стила овога иконописца. Највећу вредност збирке представљају седам критских икона којима аутор посвећује доста пажње убрајајући их међу боље радове ове врсте у нашој земљи.

Ако ипак себи дозволимо извесну примедбу на концепцију ове књиге, коју смо иначе на почетку похвалили, то ће бити у поводу изванредне ризнице Тројичког манастира. Мислим да је штета што је због хронолошког поретка излагања, ризница разбијена на више целина које не следе једна другу, па би се рекло да се у довољној мери не сагледавају њене пуне вредности.

Поглавље посвећено златарским радовима из XVI века посебно је занимљиво с тачке гледишта уметничког значаја предмета који се приказују. Дарохранилница, а нарочито путир, дарови игумана Стефана из 1576. и 1578. године, изузетна су дела херцеговачког златарства из друге половине XVI столећа са свим својим специфичностима. Истој категорији, и приближно истом времену, припадају и једне раскошно израђене корице за јеванђеље. Ови драгоцени предмети налазе се у самом врху уметничких домашаја у својој врсти код нас.

Чини се да нема довољно разлога да се време настанка такође веома лепе кадионице ставља у другу четвртину XVI века. Поред мотива готичког карактера који су општи, типични за кадионице ове врсте, извесни украсни елементи на стопи пре би ишли у прилог њеном датовању близу краја XVI столећа, што ће рећи истодобно са раније поменутим златарским израђевинама. Међу предметима страног порекла у овој збирци истиче се један пехар у облику шишарке (у ствари грозда) који по свом облику више одговара радовима нирнбершких мајстора неголи онима из Аугзбурга.

Невеликој збирци црквеног веза припадају два изузетно драгоцена епитрахиља из XV века, који су свакако доспели у Св. Тројицу из неког од запустелих манастира старе Херцеговине, чије су се драгоцености овамо стекле, срећно допуњујући старине тројичког манастира. Остали примерци веза и старог текстила у збирци сведочанства су о постепеном пропадању ове гране примењене уметности од XVI па до XIX века. Међу предметима уметнички обликованим у дрвету истичу се три ручна крста из XVI века, како се претпоставља радови венецијанских, односно грчких мајстора. Сасвим поуздано домаћег порекла су остали предмети — црквени намештај и делови некадашњег дуборезбареног хороса. Најдрагоценији су, међутим, предмети са интарзијом — црквена врата, налоњ и певнице — које аутор убраја међу најлепше у својој врсти.

Ова добра и исцрпна књига опремљена је са два опширна регистра, општим и иконографским, као и са 80 табла зналачки одабраних репродукција. Графички приказ живописа — 15 табла изванредних цртежа — користан је преглед распореда зидних слика са шемама и пописом назива композиција и њихових сигнатура. Кад се томе додају и натписи на свицима и књигама, који су такође у потпуности приказани, онда се сагледава свеобухватност документације која прати излагања о зидном сликарству.

Исцрпни технички цртежи основа и пресека цркве исто су тако значајна подлога за приказ архитектуре у овој књизи.

Када се има у виду сва ова дорађеност и савршенство у погледу документације о зидном сликарству и архитектури, онда се спонтано намеће помисао да би и ризница и библиотека овог манастира заслуживале систематски попис, чиме би ова значајна књига само добила у својој вредности.

На крају можемо истаћи да је пред нама дело без ког се неће моћи даље проучавати не само овај манастир већ и уметничке и културне прилике у којима је живео и стварао народ овог краја под Турцима.

Мирјана Шакота

Ова свеска штампана је средствима
Републичке заједнице за научни рад СР Србије

Преводи: *Мила Ђорђевић*

Лектор: *Оливера Ђурић*

Изглед часописа: *Светислав Мандић*

Опрема: *Драгомир Тодоровић*

Технички уредник: *Јован Недељковић*

Штампарија: „Научно дело", Београд,
Вука Караџића 5

YU ISSN 0350—1361

РЕШЕЊЕМ РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ СР СРБИЈЕ ЧАСОПИС ЈЕ ОСЛОБОЂЕН ПЛАЋАЊА ПОРЕЗА НА ПРОМЕТ

